جامعة مؤتة
عمادة الدراسات العليا

أثر الفنون في الشعر العربي الحديث
السرد والدراما والفن التشكيلي

حسن مطلب محمد المجالي

رسالة
مقدمة إلى
عمادة الدراسات العليا
استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة
الماجستير في الآداب في قسم اللغة العربية وآدابها

جامعة مؤتة، 2003

جامـــعة مـــؤتة　　　　بسم الله الرحمن الرحيم

عمادة الدراسات العليا　　　　**اجازة رسالة جامعية**

تقرر اجازة الرسالة المقدمة من الطالب حسن مطلب المجالي والموسومة بـ

(أثر الفنون في الشعر العربي الحديث)

السرد، الدراما، الفنون التشكيلية

استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير في اللغة العربية.

القسم : اللغة العربية.

الكلية : الآداب.

الأسم	التوقيع	التاريخ
المشرف أ.د. علي عباس علوان		
عضو أ.د. محمد المجالي		٢٠٠٣/١/٢٠
عضو د. سامح الرواشدة		

عميد الدراسات العليا

د. ذياب البداينـــة

الإهداء

إلى شمس العمر التي هاجرت ذات ضحىً: أمي
إلى شيخ الذاكرة الجميل، وسيّد الوقار، الجليل: جدي
وإلى الطيبين: والدي، إخوتي، وإلى آمنة
أهدي هذا الجهد

حسن مطلب محمد المجالي

شكر وعرفان

يدفعني الواجب إلى أن أزجي محبتي وشكري إلى أستاذي الكبير الأستاذ الدكتور علي عباس علوان الذي منحني من وافر علمه وخالص نصحه وثمين وقته الكثير، فشرّع أمامي أبواب بيته ومكتبه ومكتبته ولم يضق ذرعاً بأسئلتي واستفساراتي، الأمر الذي أعانني على المضي في إنجاز هذه الدراسة، فله مني عظيم الشكر، وعميق العرفان، وصادق الوعد بأن أمضي وفق ما وجّه وأرشد، وأن أكون عند خير ما يظن بي.

كما وأشكر أستاذيّ الجليلين: الأستاذ الدكتور محمد المجالي وأستاذي الدكتور سامح الرواشدة، اللذين أحاطاني بكريم الرعاية، وصادق التوجيه.

والشكر موصول للدكتور ذياب البداينة عميد الدراسات العليا، -الذي زوّد طلبة الدراسات العليا بدليل كتابة الرسائل الجامعيّة- ومن خلاله إلى موظفي العمادة كافة.

ولا يفوتني أن أشكر الأخوات والإخوة والأصدقاء الذين كانوا خير عون لي، وأخص بالذكر أختيّ الفاضلتين شفاء المجالي وكوكب المجالي، والأخوين الصديقين محمد عبد الوهاب المجالي وسامي عياد المجالي.

كما وأشكر الصديق أمجد الحوامدة الذي قام بطباعة الرسالة والإخوة والأصدقاء موظفي مكتبة جامعة مؤتة، أشكرهم جميعاً وأزجي لهم مودتي وعرفاني.

حسن مطلب محمد المجالي

جدول المحتويات

الملخص

أثر الفنون في الشعر العربي الحديث
السرد والدراما والفن التشكيلي

حسن مطلب محمد المجالي

جامعة مؤتة 2003

تهدف هذه الدراسة إلى الوقوف على أثر فنون السرد والدراما والفن التشكيلي في الشعر العربي الحديث، من خلال مقاربات لنصوص شعريّة حقق لها اقترابها من الفنون المجاورة للشعر شعريةً عالية منحتها مزيداً من العمق والابتعاد عن المباشرة والسطحيّة، فشكلت تجارب هامة في ميدان الشعر العربي والعالمي.

والدراسة محاولة لمقاربة أثر الفنون في الشعر، اعتمدت المنهج التحليلي، أملاً في إبراز الظاهرة والكشف عن حضورها اللافت، ضمن حركة النقد الحديث الساعية إلى إضاءة عتمة النصوص الشعرية الحديثة، والكشف عن مكنوناتها العميقة من خلال آلياتها الفنيّة المضافة.

Abstract

The influence of arts on Arabic modern poetry
Narration, Drama, and Fine arts

Hasan Mutleb. M. Al-Majali

Mu'tah University 2003

This study aims at shedding light on the effect of narration, Drama and Fine arts on the Arabic modern poetry through analyzing poetic texts that have achieved a high quality of poetic status as a result of having a close relation with non-poetic arts which, in turn, resulted in giving such texts more depth and enabled them to be away from being direct and artificial. Consequently, they were considered as significant endeavors in Arabic and international modern poetry alike.

Nonetheless, the study constitutes as an attempt to tuckle the impact of arts on poetry through an analystic approach, hopping to detect the phenomenon and study its clear existence within the modern criticism movement, which is trying hardly to disperse the darkness of modern poetic texts and disclose its deep contents via its additional artistic mechanisms.

الفصل الأول

الفنون وتداخلاتها

مدخل نظري

مثلت الفنون منذ أن كانت، وحتى يومنا هذا، إشكالية كبرى، وكانت على الدوام مبعثاً لأسئلة كثيرة، تدور حول ماهيتها، وطبيعتها، ووظيفتها، عبر محاولات متعددة ومتتالية سعت وما تزال، لعقلنتها، وفك طلاسمها، واستعان الإنسان بمختلف علومه ومعارفه، واجتهد في نقده للفنون أملاً في إضاءة عوالمها الغامضة، فلقد جنّد من أجل ذلك الفلسفة وعلوم: الجمال والمنطق والأخلاق والنفس والتاريخ واللغة، لترفد تلك المحاولات منذ أفلاطون وأرسطو حتى عصرنا الحاضر، ومع كل ذلك، فقد بقيت الفنون عصيّة على محاولات كشفها وسبر غورها، والوصول إلى سرها العميق.

فالفن سر من أسرار الدنيا النفيسة، والولوج إلى عالمه محاط بالمجازفة، وكلما تعمق المرء في البحث، وظن أنه غاص بعيداً وفي أعماقه، اكتشف أنه لم يجاوز الشاطئ، ولم يخترق السطح، وأن إبحاره الدائم يغريه بمزيد من الفضول، فلا يكون الإياب غنيمته الفضلى، بل سفر دائم مثقل بالأسئلة الكبرى، ومصحوب بالدهشة.

لعلها طبيعة الفن، فهو صنو الغموض، ومسيّج بالسريّة التي تحرسه كيلا يصبح سافراً ومكشوفاً وعادياً ومألوفاً ومباحاً، فحتى الفنان نفسه لا يدري كيف يأتي فعله فناً؛ إنه بعد أن يخلص من قصيدته أو لوحته، يقف منها موقف الآخر، ويدهش –ربما– كغيره من المتلقين، ولا يملك حقاً في حصارها من تأويلات لا تعدّ، واحتمالات لا تنتهي، وزوايا رؤية جديدة، كلما قرأ قصيدته قارئ أو استمع إليها، أو عاين لوحته ناظر..

إن الرغبة في فهم الفن، لم تفارق الإنسان، الذي ظل يعمل على تطوير الوسائل في درسه، بمرافقة ذوقه الفني، فبنى مناهج تعينه وتخدمه في ذلك كالمنهج التاريخي والاجتماعي والنفسي، التي اعتمدت علوم التاريخ والاجتماع والنفس، والتي حاولت درس الفن من خلال لحظته التاريخية أو ظرفه التاريخي، أو من

خلال علاقته بالمجتمع وتطوره، وما نتج عن ذلك من نظريات الالتزام و "الفن للمجتمع" في مقابل "الفن للفن"، أو من خلال الفنان نفسه، ضمن ما عرف بالتفسير النفسي للأدب والفن، واعتماد آراء فرويد ويونج وأدلر واستكشافاتهم النفسية، وهي جميعاً مناهج لم تعط إمكانية النظرة الشاملة للفن، بل أبقت النقد الفني خارج الفن، وحامت حول حماه دون أن تلج فيه، وتباشر أسئلتها من داخله، على الرغم من إضاءاتها الكثيرة لتاريخية الإبداع، والظروف الاجتماعية المحيطة بالمبدع، وسيكلوجية الإبداع، وهي إضاءات لا نُقلّل من أهميتها، ولا ينكر أحد مدى ما أفادت النقد، حين أمدت الناقد بكثير من الأدوات، والأسلحة والوسائل، غير أنها لم تستطع الإجابة على كثير من الأسئلة.

وفي رحلة الإنسان مع الفن، بقي على الدوام يوظف العلم للإجابة على أسئلته حوله، ويستعين به ليطمئن نفساً أمام حضور الفن المدهش والمثير، دون أن يتحقق له ذلك لأنه يكتشف تلك الطبيعة الفريدة للفن، في مواجهـــة تطور الوسائل العلمية لفهمه، فبدأت المحاولات أكثر اقتراباً من العمل الفني نفسه، تتلمسه وتدخل عالمه، وتجتهد في محاورته بوساطة مناهج جديدة، كالبنيوية والتفكيكية، والسيمياء/السيميوطيقا ونظريات التلقي وجماليات الاستقبال ونظريات القراءة والتأويل (الهيرمونطيقا) وهي مناهج تجاوزت المناهج القديمة في نظرتها إلى العمل الفني/الأدبي فدخلت عالم الفن/الأدب متحررة من شروط التاريخ والمجتمع والسيكلوجيا، ومجابهة لكل القوى، التي أرادت للفن أن يكون تابعاً، وهو النازع دوماً إلى الحرية، فقد حررت الفن/الأدب من الأيديولوجيا، كما فعل الشكلانيون الروس، في صراعهم مع اليسار الماركسي؛ الذي انتصر للمضمون الثوري ضد الشكل، ورأى في الأدب خادماً للأيديولوجيا، وناطقاً باسمها.

أما نحن، فما زلنا بحاجة إلى استيعاب هذه المناهج، والتعرف إلى أصولها الفلسفية والمعرفية، وقوانينها للإفادة منها في دراسة الفن والأدب العربيين، اللذين ما زالا يفتقـــران إلى منهج عربي نابع من فلسفة عربية ورؤية عربية للفن والأدب.

تنطلق هذه الدراسة –التي ميدانها الشعر– من الإيمان بضرورة دراسة الشعر وتطوره، ونقده، ضمن علاقته بالفنون المجاورة له، والتي ساهمت في بناء النص الشعري الحديث، وفقاً لثقافة الشاعر وميوله، وقدراته التي تمكنه من استيعاب آليات، وتقنيات، كانت فيما مضى، تمكث خارج النص الشعري –على نحو من الإجمال– إذا ما نظر إليها الآن، وقد أصبحت إحدى أدوات الشاعر الحديث، التي يفيد منها في بناء نصه الشعري، النازع إلى الجدّة دوماً، ليحقق "شعرية" أكثر عمقاً، وأعظم إثارة لدهشة المتلقي، وليصعد بالنص في معارج الكمال الفني المنشود.

وإذا كان غرض هذه الدراسة، هو الوقوف على أثر فنون: السرد والدراما والتشكيل في الشعر العربي الحديث، فإنه يصبح لزاماً التمهيد بحديث حول العلاقة التي تربط الفنون وتلك التداخلات، التي شكلت ميداناً للبحث المتواصل، ضمن ما عرف بنظرية العلاقات والتي ما تزال ساحة البحث تشهد حراكاً فكرياً، يجتهد في درسها الصعب والعصي على الفهم الشامل، وهذه الدراسة وجدت نفسها ملزمة بإعادة طرح الأسئلة الأولى ذاتها، التي تستهل عادة بالسؤال الكبير: ما الفن؟ معتقدة بعدم الجدوى من طرحه، لأنها ترى أن طرح سؤال الماهية عبثي، ما دام الغموض ملازماً للفن، لأنه –أي الغموض– يحقق له تلك الخاصية الجاذبة أو الجاذبية الخاصة، والغرائبية المثيرة والمدهشة، وتطرح هذه الدراسة بدلاً من ذلك سؤال الوظيفة في الفن، بعيداً عن جدل "الفن للفن" و "الفن للمجتمع"، وترى أن للفن وظيفة خاصة، تحقق وعياً أكثر بالحياة والناس والأشياء، حين يقوي الإحساس بالعالم المحيط، بنزع الأشياء من إطارها المألوف، وتجميع العناصر المختلفة على غير انتظار، كما يرى (سلوفسكي) الذي يقول:

> "... إن الناس الذين يعيشون على الشواطئ، سرعان ما يتعودون على هدير الأمواج، حتى أنهم لا يحسون بها، ولا يسمعونها عادة، ولنفس السبب فإننا لا نكاد نسمع كلماتنا نفسها .. وننظر إلى ما نألفه فلا نراه .. ومن هنا يضعف إحساسنا بالعالم، إذ يكفينا أن نتعرف إليه، ومهمة الفنان محاربة هذا الروتين الآلي، بنزع الأشياء من إطارها المألوف، وتجميع العناصر المختلفة على غير انتظار، ولذلك فإن الشاعر يعمد إلى كسر القوالب (الاكليشيهات) اللغوية، ليجبرنا على تجديد تلقينا للأشياء، من خلال التحول

المجازي، وهذه هي عملية التشويه الخلاقة، التي تعيد لنا حدة التصور بعد أن تشلها العادة، ونكتشف كثافة العالم المحيط بعد أن يفرغه الروتين". (صلاح فضل، 1978، 83)

فالفن خروج على المألوف، وخرق للعادة وكسر لروتين الحياة وآليتها، وهو في الشعر انزياح(كوهن، 1986) عن الشائع واليومي والعادي، والمطابق للمعيار العام والمألوف، إنه يقدم المألوف على نحو غير مألوف، وتلك شعريته، على اختلاف أدواته، التي تختلف باختلاف أنواعه، إنه خروج على نحو مثير ومدهش ومقبول، إذ ليس كل خروج على المألوف مبعثاً للشعرية بل هو خروج محكـــوم بقواعد تراكمت عبر مسيرة الفن الطويلــــة، ففي الأدب مثلاً، وضمـــن محاولات تحديد موضوع الشعرية برز مفهوم "جامع النص" الذي عُرّف بأنه: "مجموع الخصائص العامة أو المتعالية التي ينتمي إليها كل نص على حدة"(جينيت، 1986)، ورأى بعض النقاد أن ثمة ما يمكن تسميته بعلم الأدب وحدد موضوعه بالأدبية وليس الأدب، فموضوع العلم الأدبي ليس هو الأدب بل الأدبية، أي مجموعة الخصائص التي تجعل عملاً ما أدباً، وبمعنى آخر فعلم الأدب يُعنى بـــ "أدبية الأدب" وكيف صار أدباً(تودوروف، 1987).

فالفن إذن خروج له أعرافه وقوانينه وشروطه، التي لا تجعله مباحاً لمن يريد ممارسته على نحو عبثيّ، وساذج، كما هي الحال مع بعض ذوي المواهب الضحلة، الذين اختاروا الفن لعبةً يمارسونها دون معرفة بشروطه وقوانينه، وهي ظاهرة تجب الإشارة إليها، ونحن على عتبة هذه الدراسة، التي آلت على نفسها أن يكون ميدانها تجارب شعرية ناضجة ومنطلقة من رؤى فنية، فرضت نفسها بقوة على مشهد الشعر العربي والعالمي.

إن وظيفة الفن كامنة فيه، وفي غرائبيته، فهو "يجعل المألوف غريباً، ليطيل زمن التلقي، ويقاوم آليته –أي التلقي الآلي– ويستعيد طزاجة الوجود"(فضل، 1978) إنه يحررنا من قيد العادة، ويدفعنا إلى رؤية الأشياء وسماعها ومعايشتها كما لو أننا وجدناها للتو.

فوظيفة الفن ذات طبيعة معرفية خاصة، قوامها خلق الدهشة، التي تدفعنا نحو التأمل في العالم من حولنا بكل ما فيه، وإذا عددنا ذلك منفعة فهي منفعة لا تنفي

تلك "الوظيفة" الجمالية إذا جاز التعبير، ولا تتقاطع معها بل توازيها، إننا نقف مع ديدرو في تمييزه بين "الجميل" و"النافع" فهو لا يشترط المنفعة في الجميل يقول:

"...ألا يحدث في كثير من الأحيان أن يهجر المرء الشيء النافع من أجل آخر جميل؟ ألا يلحظ المرء أحياناً هذا التفضيل الكريم في أشد حالات الهوان؟ فالصانع الكريم النفس يحرص على إرضاء نفسه بصنع عمل محكم يجلب عليه إفلاساً، مفضلاً إياه على منفعة عمل آخر سيء قد يغنيه". (هلال، 1982، 82-83)

وكلام ديدرو العام هذا يتفق مع مقولة هيجل الشهيرة: "الغائية بدون غاية في الشيء الجميل"(هلال، 1982)، وأن في الشيء الجميل مدركاتٍ جمالية تشبه المدركات المنطقية، ولكـــن دون أدلّة أو حجج.

أما مفهوم المنفعة في الشعر فإن أكبر دعاة الالتزام يرى أنّ "الشعراء قوم يترفعون باللغة عن أن تكون نفعية"(سارتر، 1984) موضحاً ذلك بأنهم "يخدمون اللغة ولا يستخدمونها"(سارتر، 1984) وهو رأي له انعكاساته الكبرى في النقد الأدبي الحديث، ويتفق مع كثير من أطروحات الشكلانيين الروس.

أما البحث في الجمال، فبحث فلسفي عميق وذو طابع إشكالي وجدلي، ومصطلح "الجمالية" من الألفاظ الفلسفية التي تسربت إلى المدارس النقدية الحديثة، والتي في معظمها لا تستغني عن الجمالية "الاستتيكية" في تقويم أي اثر فني، أدباً كان أم رسماً، أم نحتاً..."(مرتاض، 1983).

فالجمال، مشكلة فلسفية لطالما طرحها الفلاسفة، وأسئلة: ما الجمال؟ أو ما حقيقة الشيء الجميل؟ وما علاقة الفن بالجمال؟ وهل يكمن جمال الفن في بنيته المدركة أو المحسوسة أو في فكرته؟ أسئلة نعيد طرحها، ونتوقف عند تعريف الشيء الجميل بأنه: "الشيء الذي يعجب على مستوى عالمي، على الرغم من أننا لا نستطيع البرهنة عليه ثقافيـــا"(مرتاض، 1983) وهو تعريف يتفق تماماً مع ما ذهب إليه هيجل من أن في الشيء الجميل مدركات جمالية، دون أدلة و حجج كما سبقت الإشارة.

إن محاولات إثبات أدلة وحجج تبرر الجمال، وتبرهن عليه، سايرت الأمل البعيد في جعل الفن والجمال موضوعيين، وهذه النزعة التي ما برحت ترافق

الإنسان، المتطلع دوماً إلى المعرفة، وفك طلاسم الوجود، هي الكامنة وراء التجارب النقدية المتعددة والمتكررة، الساعية إلى ردم الهوة بين العلم والفن، والرامية إلى تأسيس علم للفن، يتسم بالصرامة والحدية، وظل السؤال القديم الجديد مطروحاً دائماً: هل الجمال ذاتي أو موضوعي؟ يتداخل مع منجزات المناهج الحديثة والذائقة المتجددة.

وفي العودة إلى سؤال الجمال والفن، وهل يشترط في الفن أن يكون جميلاً؟ تبدو مقولة أن الفن: "يمكن أن يكون جميلاً، ويثير الإحساس بالجيفة" (مرتاض، 1983) شافية وفي ذلك فصل واضح للجمال عن النتاج الفني، وانتصار للشكل في مقابل الموضوع؛ الذي بالغ كثيرون في إيلائه الأهمية الأولى، التي تقدمه على الشكل.

أما تعريف الفن بأنه: "وسيلة من وسائل التبليغ القائم على وسائل جمالية لحمتها الخيال والإبداع"(مرتاض، 1983)، فتعريف لم يلامس تلك الأبعاد التي توصل إليها الشكلانيون الروس الذين يرون في لغة الشعر مثلاً أنها: "نظام تتراجع فيه الوظيفة التوصيلية إلى الوراء، وتكتسب الأبنية اللغوية قيمة مستقلة"(فضل، 1978). إن التعريف السابق للفن، يحصر وظيفته في التبليغ (التوصيل) طبقاً لمنطوقه، وإذا قبلنا هذا التعريف الذي يجعل الفن واحداً من وسائل التبليغ -في التعامل مع النثر- فإنه من الصعب قبوله في الشعر الذي تصبح فيه اللغة غاية بذاتها، تتحرك بحرية و "تتحول عناصرها من صفة الدال على مدلول خارج عنه، إلى وضع يتحول فيه الدال نفسه إلى مدلول"(الغذامي، 1985) حين تحيل اللغة الشعرية إلى ذاتها، فالكلمة ضمن السياق الشعري تكتسب دلالتها التصويرية الخاصة وعملية الإبداع مستقلة عن التوصيل(فضل، 1978).

لقد احتلت ثنائية الشعر/النثر، مكانة علية في الدراسات النقدية، وظل الشعر مقابلاً للنثر، يتلقى على أساس من هذا التقابل، زمناً طويلاً، حين كان الشعر انزياحاً عن لغة النثر والعكس، وحقق كل منهما ميزات وخصائص تراكمت حتى أصبحنا لا نقرأ الشعر إلا على أساس من النثر، والانزياح عن لغته المباشرة، غير أن الخوف كامن في أن يتّخذ من تداخلهما ووحدة مادتهما -اللغة، في أنهما فنان

لغويان، ذريعة لإسقاط هذه الثنائية التي تصر هذه الدراسة عليها مع إيمانها بميوعة الحدود بينهما.

وإذا كان من غير الممكن العثور على شعر خالص لم يخالطه نثر، أو نثر خالص لم يلذ بالشعر، فإن ذلك لا ينفي أن كلاً منهما يقترب من الآخر مستقلاً عنه، وإذا كانت الشعرية الحديثة تسعى إلى وضع متكامل في دراسة الأدب بعامة، فإن ذلك لا يسلب الشعر ميزته، وتفرده، كما لا يهضم النثر خصائصه التي حققها عبر مسيرته الطويلة، إن اقتراب النثر من حدود الشعر حقق للأول أبعاداً جديدة، كثفت معانيه، غير أن اقترابه لم يسلبه هويته، وبقي النثر خادماً للمعاني التي يجتهد الكاتب في توصيلها لأنها غايته، في حين بقي الشعر –رغم اقترابه من حدود النثر باستقدامه بعض أدواته– بقي مراوغاً وذا إمكانيات غير محدودة لتوليد المعاني.

إن ذلك لا يعني بأي حال عدم اهتمام الشاعر بالمعنى، بل يعني أن الشعر يوحي بالمعاني ولا يشير إليها أو يحيل إليها صراحة، وبوسعنا تأكيد القول أن كل ما يمكن كتابته نثراً، فليكتب نثراً، وكل ما تتيح لغة النثر التعبير عنه فليكتب نثراً، أما المعاني الغامضة والملتبسة التي تتعلق بالروح والوجدان والنفس، فهي دون شك معان شعرية تدرك عبر وحي الشعر وبريقه الخاطف ولغته المكثفة والمراوغة، يقول (جوته):

> "لكي نكتب النثر، لا بد أن يكون هناك ما نقوله على الأقل، فمن لم يكن عنده ما يقوله، ليس بوسعه أن يكتب نثــراً، ولكنه يستطيع أن يكتب شعراً، أن يبحث عن قواف ويتّابع إيحاءات الكلمات وتولداتها حتى يبدو في نهاية الأمر، وكأنه قد ظفر بشيء ما، ولو لم يعن شيئاً على الإطلاق، إلا أنه يبدو دالاً على أي حال". (فضل، 1978، 76)

وكلام جوته هذا ربما يخدع، ويسيء كثيرون فهمه، غير أنه يعني بالتأكيد استغراق الشاعر في اللغة لأنها غايته في حين يبدو اهتمام الكاتب وجهده منصبين على المعاني التي يختار لها من مفردات اللغة وتراكيبها ما يوصلها، ففي النثر تخدم اللغة المعاني، أما في الشعر فإن المعاني بعض عطايا اللغة، ولعل ذلك يتضح من خلال تلك المقارنة التي قام بها فاليري بين الشعر والنثر، حين شبّه

أما تأثر الشعر بفنون النثر، ففي صلب اهتمام هذه الدراسة، فقد أخذ الشعر من فنون النثر بعض تقنياتها، وآلياتها، وأفاد منها في تحقيق حد كبير من التماسك في بنية النص الشعري، حين استقدم الشعر تقنيات فن السرد -كما سنرى- والتي أضفت عليه موضوعية هو محتاج إليها، لقد استثمر الشعر آليات مضافة اعتمدتها اللغة لاستجلاء منطقها الشعري الكاشف، وتجلى دخول السردي في الشعر، كمظهر من مظاهر تداخل الفنون الحديثة، وهي عملية أتاحت للشاعر الحديث، بلوغ درجات قصوى من التعبير الدقيق والصادق عن التجربة، وخدمت الرؤية الشعرية دون طغيان السردي على الشعر وإخراجه له عملاً سردياً مشوهاً أو شعراً ممسوخاً ومتهماً بسطحية الدلالة، وبأنه عالة على السرد، بل بقي منتمياً إلى جنسه أشد الانتماء.

إن وظيفة السرد تختلف إذا مازج عناصر النص الشعري، وغدا واحداً منها، إنه -أي السرد- يظهر بمظهر آخر، حين يندمج في متوالية الشعر و "يبرز بواسطة وظيفته"(ناظم، 1994) داخل النص الشعري، فلا يستقل بموضوعه، بل يبقى مقيداً بالسياق الشعري ومحكوماً به.

والدراسة إذ تسعى لتأكيد استقلال كل فن وخصوصيته، معنية بالوقوف على تداخلات الفنون، واستجلاء أثر هذه التداخلات في بنية النص الشعري، وهي تؤمن حقاً بأن الفنون لم تعد "غدرانا معزولة عن بعضها البعض، وأن كتل اليباس الفاصلة بينها بدأت بالتآكل، أو التخفف من مزاياها العازلة، حتى اتسعت نقاط التماس والتفاعل بينها إلى حد كبير"(العلاق، 2000)، لكن ليس إلى الحد الذي يعني وحدتها.

إن هذه الدراسة في الوقت الذي تسعى فيه إلى رصد بعض مظاهر التداخـل الإيجابي، والتي أمدت النص الشعري بآفاق جديدة، تجابه بأسئلة الفرق بين الشعر وفنون النثر، وهي تقر الفرق، وتقف مع الشكلانية الروسية في دفاعها عن لغة الشعر، ووصفها الشعر في مقابل النثر، غير أن البحث في الفرق يحتاج إلى مقام أوسع، وتفصيل أدق، يبدو الإصرار في عرضه ظاهرياً، مناقضاً لغاية الدراسة التي تطمح إلى البحث في التداخل وجدواه.

إن الفرق بين الشعر والنثر، يبعث أحد أكبر أسئلة الشعرية الحديثة، التي يرى (جيرارجينيت) أنها: "علم غير واثق من موضوعه إلى حد بعيد، ومعايير تعريفها إلى حد ما غير متجانسة، وأحياناً غير يقينية"(جينيت، 1986)

الأمر الذي يجعل درب البحث فيها شائكة وضبابية، فإذا كان النثر يحيل إلى خارجه، فإن الشعر يحيل إلى ذاته بالدرجة الأولى، وتبدو إحالته إلى خارجه غامضة، نتيجة لهيمنة الوظيفة الشعرية على الوظيفة المرجعية، كما يرى (ياكوبسون): "إن هيمنة الوظيفة الشعرية على الوظيفة المرجعية لا تطمس الإحالة، وإنما تجعلها غامضة"(ياكوبسون، 1988).

وهو ما يفسر بعض جوانب الغموض في النص الشعري، ولذا فإن اعتماد الشعر تقنيات فنون النثر -والسرد بخاصة- يمده بأساليب تجعل الإحالة الشعرية أقل غموضاً، والفعل الشعري أكثر رسوخاً، والزمن الشعري أقل تعميماً وإبهاماً، وتتيح للمتلقي فرصة التفاعل الواعي مع التجربة الشعرية، كما يتيح للشاعر تفجير اللغة، واستثمار كل إمكانياتها لخدمة التجربة، والتعبير عن الرؤى، والإحاطة بكل الأبعاد الشعورية التي تتأجج بداخله.

ويفتح النص الشعري ذراعيه، لاستضافة تقنيات الدراما، وتوظيفها، واستثمار ما تتيحه من إمكانيات حمل مدلولات وجدانية وفكرية، تدعم الرؤية الشعرية وتؤكدها وتجعلها أكثر موضوعية، وألصق ربما بتجربة المتلقي نفسه، وتخلق من جسم النص الشعري ميداناً ومسرحاً لأصوات متعددة، ولصراع شخصيات تتحرك وتتفاعل وتتحاور عبر زمن درامي هو جزء من الزمن الشعري، غير أنه جزء متفجر بالإثارة، يتناغم مع مكان تجري فيه أحداث تتأزم، لتصل ذروة تدخل المتلقي في حالة من الاندماج في التجربة الشعرية والتوحد معها، عبر التصعيد العاطفي الذي يعلق المتلقي، ويجعله في حالة من الانتظار والتوقع، يدفعانه إلى مواصلة التنقيب عن مدلولات النص، ومقولته التي تتسرب إليه على نحو أكثر إقناعاً وحدة وتأثيراً، حين يختفي صوت الشاعر خلف صوت شخصية درامية وهمية تخاطب أخرى وهمية، ويعمل الشاعر على تعديل صوته ليتفق مع صوت الشخصية أو مع نغمة الكلام التي يتطلبها الموضوع، أو الحالة

النفسية وهو ما أسماه نورثروب فراي بصوت الشاعر التشخيصي، الذي يحقق مفهوم اللياقة (decorum)(فراي، 1991).

إن سعي هذه الدراسة منصب على البحث في أثر الدراما وتقنياتها في بنية النص الشعري الحديث، وليس منصباً على دراسة الدراما التي اعتمدت نصوصاً شعرية في حواراتها، أو دراسة شعر أعد خصيصاً لغرض درامي، فليس ميدان الدراسة (الدراما الشعرية) بل (الدراما في الشعر)، ولذا فإنها ستتعامل مع نصوص شعرية لم تخرج على قانون الشعر، بالمبالغة في التخلي عن أدواته، والانتساب إلى أشكال تعبيرية أخرى. بل مع نصوص استقدمت تقنيات الدراما حين اختفى صوت الشاعر خلف صوت شخصية درامية تتحدث شعراً منظوماً، بحسب إليوت(إليوت، د.ت).

أما علاقة الشعر بفنون التشكيل، والرسم بخاصة، فعلاقة قديمة، والوعي بها وعي قديم، والحديث حولها معاد، في كثير من الأدبيات النقدية، وما زلنا نقرأ (للجاحظ) في الحيوان: "فإنما الشعر صناعة، وضرب من النسج، وجنس من التصوير"(الجاحظ، 1969).

وقبله هوراس الذي ألف كتاباً أسماه "الشعر هو التصوير"(روجرز، 1990) وكثيرة هي المقولات التي توحي بمدى العلاقة وحميميتها بين الشعر والرسم، وتدل على مدى تأثر كل منهما بالآخر وتأثيره فيه، والتي وإن كنا نقف منها موقفاً حذراً، جراء تعميمها الذي ربما يقود إلى تجاوز خصوصية كل منهما وتجاهله لتاريخه الموازي للآخر، إلا أنها مقولات ذات اعتبار كبير، وتضيء جوانب هامة، تفيد النقد، لا سيما وأنها صادرة عن أدباء وفنانين وشعراء كبار، وذوي تجارب عظيمة في الكتابة والشعر والرسم، فها هو (ليوناردو دافنشي) يقول: "الرسم شعر يرى ولا يسمع، والشعر رسم يسمع ولا يرى"(روجرز، 1990)، أو أي، أي، كمنجز الذي وصف نفسه، وقد كان رساماً وشاعراً في مقدمة ديوانه (ciopw) بأنه: "كاتب صور، ورسام كلمات"(روجرز، 1990)، ووصفه لعملية الإبداع بأنها: "سماع لوحات.. ومشاهدة قصائد"(روجرز، 1990)، كما نقرأ مقولة سيمونيدز: "إن الرسم شعر صامت، وإن الشعر رسم ناطق"(روجرز، 1990)،

وله نفسه: "ينبغي للكاتب أن يكتب بعينيه، وللرسام أن يرسم بأذنيه"(روجرز، 1990)، أما (بيكاسو) فقال: "الفنون جميعها واحدة، إنك تستطيع أن تكتب صورة بالكلمات، مثلما تستطيع أن ترسم المشاعر في قصيدة"(روجرز، 1990). إن هذه المقولات، والتي تتوحد فيها رؤية الفنانين والشعراء، المذكورين حول الرسم والشعر، وتشير صراحة إلى "وحدة الفنين"، رغم اختلاف أدواتهما وموادهما مع ما في ذلك من تعميم، أملته شعرية اللغة التي صيغت بها هذه العبارات وأشباهها، إنها تؤكد رغم ذلك حقيقة، وحميمية العلاقة بين فن الشعر وفنون التشكيل وعلى رأسها الرسم، وهو أمر يدعم فكرة أن الشكل في الشعر غاية ومعنى غير مقيّد، يعفي الشعر من تبعات الالتزام وعبء القصدية، ويلحقه بالرسم والنحت والموسيقا، وهي الفنون المعفاة من عبء المعنى الذي لا يرسم ولا يوضع في ألحان –على حد تعبير سارتر– الذي يرى أن ميدان المعاني هو النثر، أما الشعر فهو كالرسم والنحت والموسيقا لا يقبل الالتزام(سارتر، 1984)، غير أنّ الشعر ليس رسماً، ومدار البحث في هذه الدراسة ليس الغوص في جدلية العلاقة بين الشعر والفنون الأخرى، بل البحث في شكلها، وتمظهرها، وأثرها، ومدى خدمتها لبنية النص الشعري، وهو الأمر الذي يطمح الباحث أن يطبع الدراسة بطابع براغماتي يتسم بالتحليل، وينأى به وبها عن متاهات التنظير المجرد.

إن الإجابة على السؤال: هل تأثر الشعر بفنون التشكيل؟ هي: نعم على نحو مجمل، ونأمل أن تأتي تتمة الإجابة من خلال الدراسة، التي ستقارب بعض كيفيات هذا التأثر وتمظهراته، والوقوف بالتالي على الدوافع الفنية والموضوعية التي دعت الشاعر إلى فتح بوابات نصه الشعري ونوافذه لتقنيات فنون التشكيل في فصل خاص بأثر الفنون التشكيلية في بناء النص الشعري الحديث، والتي تتضح عبر محاولاتنا تأويل النصوص والشواهد الشعرية موضوع البحث، ذلك أن لكل نص شعري حاجاته الفنية، التي تقود الشاعر إلى البحث عن فضاءات جديدة، كما تقوده إلى التنويع في أشكال التعبير وأنماط الأداء المتعددة، ليأتي النص الشعري بناء فنياً متكاملاً، يوحي بالمعاني أكثر مما يحددها ويؤكدها.

إن دوافع التأثر –على تعددها وتنوعها– تتكرر في أكثر من حالة من حالاته، فنزوع الشاعر إلى التخلص من عبء الزمن داخل النص الشعري، يقوده إلى اللون، فيسهب فيه تشكيلاً وتنويعاً وترميزاً عبر اللغة، وهي محاولة تذكر بفعل مناقض يقوم به الشاعر، حين يستقدم تقنيات السرد، وآلياته ليجعل زمنه الشعري زمناً سردياً مع حفاظه على صوته بوصفه سارداً، أو في تخليه عن صوته المباشر الذي يختفي خلف حوار الشخصيات كمظهر من مظاهر التأثر بالدراما.

إن أي دراسة لأثر الفنون التشكيلية في الشعر، معنية –كما نحن– بتلك النصوص التي تخلت عن زمنيتها، ولاذت بالسكون في بعض مقاطعها، أو في مجملها، متيحة المجال للغة في أن تفجر طاقاتها التصويرية إلى أبعد مدى عن طريق استيحاء اللون ودلالاته المطلقة ليصوغ الصورة الشعرية، أو استنطاق الشكل، وحضوره المكاني، وثباته، لتعزيز الرؤية الشعرية العامة، التي تنقاد إليها محاولات التأويل الشاقة، والتي تسعى جاهدة إلى استجلائها. مشيرين إلى ما طرحه ليسنج من تطوير على مفهوم المحاكاة الذي طرحه أرسطو في الدراما، في مقالته "اللاوكون"(القلماوي، 1953)، والذي أفاد الشعراء كثيراً فقاربوا في شعرهم فنوناً (مكانية) مجاورة كالرسم والنحت.

وتجدر الإشارة أخيراً إلى مظهر لافت وكبير من مظاهر تأثير التشكيل في الشعر الحديث وما قدمته المطبعة وفن الطباعة الحديث، وهو ما لم تعرفه الكتابات القديمة، ذلكم هو اللجوء إلى ما سمي بتقنيات الفضاء البصري، واستخدام تقنية "الكولاج" واستنطاق الشكل الطباعي، وطريقة تدوين أبيات القصيدة أو أسطرها الشعرية، فوق الصفحة، وهو الأمر الذي لا يعني استقدام تقنيات مضافة داعمة للغة الشعر وأسلوبيته فقط، بل إنه يشير إلى حالة من حالات طغيان الشكل –أحياناً– لا يبررها نجاح بعض الشعراء في خلق نص ينطق لغة وشكلاً "ظاهرياً"، وتوازي لغته شكل الطباعة فيه، فالشاعر لحظة إبداعه واقع بين سندان اللغة، ومطرقة الشكل، ومأخوذ بغاية تتجاوز حدود الشعر، حين تتنازل اللغة عن كثير من وظائفها تاركة المجال لقشرة شكلها لتولي قيادة التعبير، الذي يبدو ساذجاً –ربما– إنه النزوع إلى التعبير عن "كل شيء" بـ "لا شيء"، والاقتراب بالشعر من

حدود التهويم حين يغدو غيابه دالاً من خلال المساحات البيضاء، التي تغادرها اللغة، طالبة منا سماع الصمت، أو رؤية الشعر لحظة يغيب، فلا يعود الشعر مسموعاً بل مرئياً.

إن هذا المظهر على طرافته، إعلان لخطر المبالغة في تداخل الفنون، وهو ما يسعى إليه كثير من المبدعين أنفسهم، هروباً من النمطية، وبحثاً عن الجديد والمثير، وطلباً للتحرر وصل في بعض مظاهره حد الثورة.

لذلك فالبحث يأمل في تقديم تصور شامل وعملي تطبيقي لظاهرة تداخل الفنون ومدى قدرة الشاعر العربي الحديث وبخاصة في توسيع أفق النص الشعري من جهة، وتطويـــر تقاليد جديدة لقصيدته الحديثة تعويضاً عن تقاليد –عافها– ولم تعد تفيده في إغناء تجربته الشعرية من حيث الرؤية، ومن حيث بناء نصه بناءً تشكيلياً مدهشاً.

الشعر والسرد

(الفاتحة السردية، الحكاية، الشخصية، الحوار)

أصبح وجود الجنس الأدبي المستقل والمنعزل و(النقي)، وجوداً مشكوكاً فيه، وبدا واضحاً أن الحدود بين الأجناس الأدبية، لم تعد بالصلابة التي كانت عليها، وأن الأسوار المحيطة بكل جنس غدت من الشفافية بمكان يسمح بدخول آليات وتقنيات الأجناس المجاورة، وبتداخلات ظهرت من خلال الممارسات الأدبية منذ الخمسينيات وحتى اليوم.

وما دام الحديث عن تداخل الفنون بعامة، أصبح حديثاً ذا مشروعية كبيرة، ووجهة نظر يصعب القفز عليها وتجاوزها، فإن حديثاً مشابهاً عن تداخل الأجناس الأدبية بخاصة، يبدو أكثر مشروعية، ذلك أن اشتراكها في المادة –اللغة وتجلياتها– منطلق مهم لوعي هذا التداخل رغم إشكاليته، التي تدفع بالباحث نحو الخلط، وتضعه –أحياناً– في دوامة من التأويل، الذي يلجأ إليه مصحوباً بالخوف من الخروج نحو قراءات خاطئة، واستنتاجات ليست بحجم الجهد المبذول، ذلك أن ثمة إشكالية كبيرة في تلقي الشعر الحديث واستقباله وتأويله، تصل إلى حد الظاهرة.

لقد شكل بروز مفهوم الحداثة، محركاً أساساً للإبداع، منذ منتصف القرن الماضي، وفي العراق تحديداً على يد السياب ونازك الملائكة...، كما هو معلوم(أدونيس، 1979) (خير بك، 1986)، وبتنام كبير، وتطور نستطيع أن نلمسه في نتاجات المبدع الواحد، الذي بدأ سلسلة من عمليات الهدم والتجديد؛ هدم ما ترسخ من تقاليد وأنماط، شكلت كما يرى الحداثيون وصاية على المبدع والمتلقي، وجعلت من عمليتي الإبداع والتلقي عمليتين آليتين لا عمليتي تفاعل، وحاصرت المبدع والإبداع بمحيط من التوقع لدى المتلقي، وهو الأمر الذي دفع باتجاه ثورة بدأت بالشكل، واستمرت بوتيرة عالية، لتشمل الشكل والمضمون، اللذين أصبحا وحدة واحدة لا انفصام بينهما، وغدا الشكل ذاته مضموناً ذا دلالة تعزز الخطاب، وتندغم فيه، إضافة إلى كونه يمثل المضمون فنياً، مع العلم بأن المضمون الشعري تصوغه التأويلات المتعددة، والتي توصف بأنها غير يقينية.

ورافق حركة الحداثة مفاهيم ومصطلحات، دخلت عالم الخطاب النقدي، وساهمت في تحرير العمل الإبداعي من قسرية النمط السابقة لولادته، والتي كانت فرضت أحادية الرؤية لكل من المبدع والمتلقي، فقد ظهر مفهوم النص الذي يوصف بأنه قوة متحولة تتجاوز جميع الأجناس والمراتب المتعارف عليها، لتصبح واقعاً نقيضاً يقاوم الجهد وقواعد المعقول والمفهوم، وعملاً لا نهائياً، ومفتوحاً يشارك القارئ/المتلقي في إنتاجه، ولا يبقى مجرد مستهلك له، واقترح هذا المفهوم مقابل العمل الأدبي -فيما يخص النص الأدبي- ومقولة النص لا تتمتع بوجود منهجي وحسب، بل إنها تشير إلى نشاط وإلى إنتاج، وبهذا لا يصبح النص مجرداً، كشيء يمكن تمييزه خارجياً، وإنما كإنتاج متقاطع يخترق عملاً أو عدة أعمال أدبية(بارت، 1993).

"والعمل الأدبي لا يتحقق جمالياً في النص، ولا في فعل القراءة، وإنما على وجه التحديد في هذه المنطقة التي ينصب فيها النص والقراءة معاً"(فضل، 1999)، الأمر الذي يعظم من دور المتلقي في الخطاب النقدي الحديث، حيث لم يعد المتلقي منفعلاً بالنص ومستسلماً لـــه بل فاعلاً ومنتجاً له، وغير خاضع لمقصدية واحدة وواضحة يفرضها النص أو صاحبه المبدع، مع ضرورة الإشارة إلى أن المتلقي المقصود هنا هو المتلقي ذو "الكفاءة الأدبية"(عبد العظيم، 1997) الذي خبر النصوص، واستطاع الوقوف على أعرافها السياقية، وقواعدها الفنية "المتعالية"(جينيت، 1986).

كما ظهر مصطلح (الكتابة) الذي برز ليسم نوعاً يتخطى الحدود الأدبية، رافضاً قوالبها، صاهراً الأنواع الأدبية كلها في بنيته(أدونيس، 1983)، مما ترك المجال واسعاً للإبداع الذي يعرفه بعض الحداثيين بأنه "دخول في المجهول لا في المعلوم"(أدونيس، 1979) شكلاً وموضوعاً، وبرز مفهوم الكتابة في مواجهة الخطابة ذات الغاية الأيديولوجية(أدونيس، 1979)، وترجم عملياً من خلال ما شهدت الساحة الأدبية، وتشهد من كتابات عبر نوعية: كقصيدة النثر، والقصة – القصيدة، وقصيدة السرد، وقصيدة الشخصية..

إن النزوع إلى الخروج على المفهوم المتوارث للقصيدة، نزوع قديم، نستطيع تلمسه بوضوح في تجربة أبي تمام، والتي انحرفت عن السياق الشعري العام وأحدثت ضجة كبيرة في ساحة النقد الأدبي السائد آنذاك، حين رفض التقليد بوصفه حالة من الجمود، ورفع رايـــة التجديد في تجل واضح آذن ببدء صراع بين القديم والجديد، أحدث خلخلة واضحة في مفهوم الشعر، ولذا فقد وفق المرزوقي تماماً حين خص نظرية عمود الشعر العربي بمقدمة تصدرت حماسة أبي تمام، لتهيئ متلقي شعر أبي تمام في استيعاب ذلك الانحراف المقصود عن سياق الشعر العربي القديم(الرواشدة، 2002).

أما في شعرنا العربي الحديث، فإن مثل هذا النزوع واضح، والشاعر العربي الحديث ينزع إلى الخروج على مألوف التقاليد الشعرية القديمة، هروباً من الغنائية، والافراط العاطفي والمباشرة في القول الشعري، التي ربما تكون حكمت الشعر العربي على مدى قرون ليس فقط إبداعاً وإنما تلقياً كذلك، فالمتلقي العربي ظل زمناً طويلاً يتلقى الشعر على أساس من غنائيته، ويتلذذ يتقمص تجربة الشاعر/مركز القصيدة، وهو الأمر الذي نرى بأنه شكّل قيداً على المبدع، فرض عليه المباشرة وعلى نصه الانكشاف، على غير النحو الماثل في القصيدة الحديثة المراوغة، لذلك فقد عمد الشاعر الحديث إلى استخدام مجموعة من التقنيات والأساليب والوسائل الجديدة، أدخلها ضمن وعي فني، وحضاري وفكري أيضاً(فضل، 1999).

وفي هذه المحطة من محطات البحث، نقارب ظاهرة دخول "السردي" في "الشعري"، على مستوى الممارسة الأدبية، فالشاعر الحداثي مدفوع بعوامل كثيرة ومتعددة إلـــى فن السرد وتقنياته المتعددة؛ منها عوامل فنية تتمثل في حاجة النص الشعري إلى تقنيات جديدة، تنأى بمشروعه الشعري عن مباشرة القول الشعري والإفراط العاطفي، وتنأى به أساساً عن عبء الغنائية الثقيل، وتهب النص الشعري حظاً من الاتساع والشمول والتماسك، وتجعل من بنائه بناءً متراصاً رؤية وتشكيلاً، ومن تلك العوامل عوامل موضوعية تتعلق بمتغيرات كبرى في الفكر والحياة، وتداخل عظيم للمعارف، وسطوة للعلم، ومحركات الواقع وتجدده الدائم،

وطغيان لثقافة عالمية لا يمكن تجاوزها، تمثل ثقافات شعوب وأمم أخرى وهيمنتها، كل تلك دفعت الشاعر الحديث نحو البحث عن كل ما يساعده في محاولة التعبير الشامل عن الرؤى والأفكار التي تقلق الإنسان على وجه الأرض.

ولما كانت منطقة السرد، منطقة غنية بآليات وإجراءات وتقنيات تحقق للشاعر (الحداثي) غايته في تعزيز بنائه الشعري، وأخذه نحو آفاق من التطور الذي يثري التجربة، ويعمق المضمون، ويجلي الرؤية الشعرية، ويقوي بنية الشكل، ولما أصبحت الأعمال السردية واحدة من أبرز مرجعيات المتلقي التي توجه تلقيه، وتقوده، وليس بمكنة الشاعر الحديث تجاوزها، فقد صار مدفوعاً دون شك نحو منطقة السرد، التي أصبح النص الشعري الحديث أكثر تقبلاً لاستيعاب تقنياتها، والإفادة من إجراءاتها، وآلياتها المتعددة، نتيجة لتحرره من وحدة البيت وتمتعه بوحدة القصيدة، التي أضحت جملة واحدة كبرى، يستطيع الشاعر أن يصهر تقنيات وعناصر كثيرة داخل بنيتها، حتى تغدو جملة متأججة، وحبلى برؤى شعرية كاشفة وعميقة، واحتمالات متعددة للتلقي والتأويل، تحقق التفاعل المنشود بين النص الشعري والمتلقي، كأحد أبرز مظاهر الحداثة، التي ما فتأت تؤكد دور المتلقي في إعادة خلق النص أو إنتاجه، الأمر الذي يدخل القضية كلها ضمن دائرة واسعة شكلت واحدة من أبرز نظريات النقد الحديث هي نظرية التلقي.

إن مهمة هذا الفصل من البحث تكمن في محاولة قراءة اشتغال السردي في الشعري على نحو يحفظ للشعر ميزاته، التي لا تجعل منه خطاباً سردياً محضاً، بل تعزز من رؤيته الشعرية، وتحفظ له خصائصه التي ترسخت عبر تاريخه، مع التأكيد والاعتراف بالعلاقة القوية التي تربط الشعر بالسرد، من خلال الحقيقة القائلة بأن الشعر يلتقي بالسرد في ذلك الجذر الذي يجمع الشعر بالأسطورة، ما دام "من المحقق أن الخيال والإحساس، وهما الملكتان الرئيستان للشعر، يستيقظان مبكراً عند الشعوب، وعند الأفراد على حد سواء، فالأساطير وهي وليدة الخيال، والنظم الموسيقي وهو وليد الحس، هما أمران يستهويان الإنسان، ويلذان له قبل أن تستهويه الحقيقة الخالصة، والأسلوب المنسق.."(فينسنت، د.ت). وما دامت

الأسطورة تعبر عن أشيائها بمكونات سردية معقدة ومركبة، سايرت الأسئلة الأولى التي سايرها الشعر، وعبرت كما عبر الشعر عن أحلام البشرية في طفولتها، فإن العلاقة بين الشعر والسرد تبدو أكثر وضوحاً، لكنها لا يمكن أن تكون علاقة تماه، فثمة فارق حدده أرسطو حين ميّز بين الشعر والتاريخ، فالتاريخ يروي الأحداث التي وقعت فعلاً، أما الشعر فيروي الأحداث التي يمكن أن تقع، والشعر بحسب أرسطو أسمى مقاماً من التاريخ بمعنى أنه أسمى مقاماً من الواقع(أرسطو، 1980)، وهو ما يفسر حضور الخارق والسحري وفوق البشري في الشعر، وهي نقاط التقاء الشعر بالأسطورة، وبالسرد بمفهومه العام بالنتيجة، فالشعر منذ كان، متحرر من شروط الواقع، وعبء الحقيقة الفيزيائية الظاهرة، والممكن الشعري متسم بالإطلاق، وغير مقيّد بالواقع الفعلي، وهو الأمر الذي يحدد تعامل الباحث مع النصوص الشعرية، فهي ليست نصوصاً سردية محضة، بل هي نصوص شعرية ظهر السرد فيها بوصفه استعانة نصية، لا تلغي كونها مادة لغوية، وأن اللغة فيها تتصدر أولويات الشاعر والمتلقي على حد سواء.

لقد اشتغلت اللغة الشعرية عبر تاريخنا في منطقة السرد، وساهم السرد في تشكيلها، وبدا النزوع القصصي في أقدم النصوص الشعرية التي وصلت إلينا، ولعل معلقة امرئ القيس التي تقدمت ما وصلنا من شعر العرب قبل الإسلام تؤكد ذلك النزوع للقص منذ مقدمتها الطللية التي تمثل قصة معاناة نفسية مرة عاشها الشاعر أمام الأطلال الدارسة، والتي انعكس تأثيرها تالياً في مغامراته الغرامية في دارة جلجل ثم مغامرة اللهو والمتعة ومعاقرة الخمر، فالانتقال إلى قصص الطبيعة كالمطر الذي بدأ خفيفاً ثم استحال سيلاً جارفاً.. وكذا الحال في معظم الشعر الجاهلي لا سيما المعلقات التي اتسعت لقصص شعرية (عفوية)، تحكي واقعاً يعيشه الشاعر في أحيانٍ كثيرة، مثل بعض الحروب الجاهلية كما في معلقة زهير بن أبي سلمى، التي ذكر فيها حرب عبس وذبيان، والسعي للصلح بينهما، مبدياً رفضه للحرب، وكذلك قصص البطولة كتلك التي تضمنتها مرثية دريد بن الصمة لأخيه عبد الله وقد قتل يوم اللوى، وقصص الحيوان التي تدخل ضمن أغراض أخرى، كالمديح، والهجاء، والوصف، والغزل والرثاء، والقصص الاجتماعية التي

تتحدث عن موضوعة الكرم والبخل والشكوى، وعن الشاعر ومجتمعه، وأيضاً القصص العاطفية، كقصص الحب العفيف/العذري، كما هي الحال عند عروة بن حزام، أو قصص الغزل الماجن عند عمر بن أبي ربيعة في مغامراته.

ومعلوم للدارسين أن النزوع القصصي في الشعر العربي نزوع قديم تجلى في نماذج كثيرة، تصدّت لدراسته والوقوف عليه دراسات وأبحاث متعددة(المحاسني، 1961) (سليمان، 1969) (الصالحي، 1974) (ناصف، د.ت) (القيسي، 1980) (الجادر، د.ت) (الخطيب، 1990).

فديوان الشعر العربي حافل بالقصص الشعرية، ولم يعد موضوع الحضور القصصي في الشعر العربي القديم موضوعاً إشكالياً، غير أن السؤال الذي طرح كثيراً يدور حول عدم وجود شعر ملحمي عند العرب، تبعاً لمفهوم الملحمة القديمة (الملحمة اليونانية مثلاً)، فإن البداهة تقتضي أن نقر بعدم وجود ملحمة في الشعر العربي، أما إذا ما أخذنا المفهوم العربي اللغوي للملحمة فإن أصلها اللغوي يفيد معنى الحرب والقتال والالتحام والاشتباك، كما هو واضح من الشواهد الشعرية والنثرية "فالملحمة موضع القتال والجمع: الملاحم وهي الحرب ذات القتل الشديد والوقعة العظيمة في الفتنة. وألحم الرجل إلحاماً إذا نشب في الحرب فلم يجد مخلصاً، ومنه حديث جعفر الطيار يوم مؤتة أنه أخذ الراية بعد قتل زيد فقاتل بها حتى ألحمه القتال فنزل وعقر فرسه"(ابن دريد، د.ت) (الأزهري، د.ت)، فإن الملحمة العربية في صورتها الشعرية تعني القصائد التي سجلت أيام العرب في عصر ما قبل الإسلام، ومعارك الإسلام الكبرى كبدر وأحد ومؤتة، وكذلك الفتوح الإسلامية خارج الجزيرة العربية، كاليرموك، والقادسية، ونهاوند، وهي أكثر من أن تحصيها هذه الدراسة.

أما النص الشعري الحديث، فلم يعد يكتفي بعكوف على اللغة من لدن الشاعـــر واحتفاء بها وحدها، بل أخذ يتفاعل مع معطيات كثيرة مجاورة، تسعى هذه الدراسة إلى الوقوف على تجليات بعضها في القصيدة الحديثة، ومنها السرد الذي تأثرت نصوصه هي الأخرى بالشعر، حين لاذ كتاب السرد بحومة الشعر، لتهذيب المنطوق السردي، وتكثيف عباراته، للتخلص من ثقل المباشرة، وجفاف

اللغة النثرية، وتحقيق بعض الذاتية كمظهر من مظاهر تأثير الشعر في السرد، حيث يرى بعض النقاد "أنه لا وجود لسرد خال من التلوين الذاتي"(سلدن، د.ت).

وفي محاولتنا هذه لقراءة اشتغال السردي داخل الشعري، نقارب بعض مظاهر هذا الاشتغال من خلال نصوص شعرية، حقق لها السرد -كما نزعم- بتقنياته المضافة إلى الشعر إضافة نوعية، حقق لها غاية الشاعر الحديث في الهروب من الغنائية، وإدخال الخطاب الشعري في جو من الموضوعية، يحرر المتلقي من سطوة صوت الشاعر المباشر، كما يعفي الشاعر من تلك المواجهة المباشرة والمكشوفة مع المتلقي، الأمر الذي يفتح أمام النص الشعري مدياتٍ وآفاقاً واسعة، لرؤى شعرية تتألق اللغة في تشكيلها، والإيحاء بها بحرية، عبر تعزيزات سردية مندغمة في بنية الشعر ولغته، وليست زوائد تشوه البناء وتحجب الرؤية وتعيق التلقي.

ولعله من الضروري أن تشير إلى ذلك التحول في تلقي الشعر عبر فعل القراءة، حيث أصبح النص الشعري نصاً مقروءاً في المقام الأول، وليس مسموعاً دائماً(العقاد، 1951) (عباس، 1955)، وهو مما أعفى الشاعر من تلك المواجهة المباشرة للمتلقي، التي تفرض حضوراً كبيراً للغنائية وأحياناً الخطابية لمسايرة جمهور المتلقين، أما تلقي الشعر عبر القراءة، فأتاح مزيداً من الحرية في بناء النص، بعيداً عن ضغط الجمهور لحظة الإبداع على المبدع، وهو الأمر الذي ساعد على أن يستعين الشاعر بتقنيات السرد التي يحتاج ساعة يستقدمها إلى قدر من التوحد والحرية، يمكنه من السيطرة على الحضور السردي حتى لا يطغى على الشعري و(الوظيفة الشعرية)(ياكوبسون، د.ت) التي قدمها ياكوبسون على وظائف اللغة الأخرى.

وفي هذا الفصل، حددنا بعض المظاهر السردية التي مازجت النص الشعري، وداخلت نسيجه، ورفدته بكثير من خصائصها، كالفاتحة السردية، التي تتمثل في الاستهلال الذي يبدأ به الشاعر قصيدته أو مجموعته الشعرية، وتشمل مجموعة من التقنيات والمفاهيم الخاصة بالسردية، والتي شكلت -كما سيتضح-

تمهيداً ليس للمتلقي وحده، بل للشاعر أيضاً، لحظة يباشر مشروعه على خلفية سردية ربما تكون هي الخاتمة من حيث الرؤية وإن تقدمت النص.

كما سندرس تقنية الحكاية، بوصفها مرتكزاً سردياً أساساً، وظفه الشعر ودمجه في متواليته، ليحقق ذلك الانتقال المطلوب من المباشرة في الخطاب الشعري إلى ضبابية تغوص فيها اللغة عميقاً وتوحي بمقولتها دون الإشارة إليها والتصريح بها.

ونقارب كذلك استحضار الشاعر الحديث لعنصر الشخصية، ونعاين استثماره لهذا العنصر السردي الهام، في بناء نصه عبر رصد السلوك الخارجي واستبطان الداخل المزدحم بالهواجس والمخاوف والآلام والآمال، لشخصية اختارها وأعاد صوغها، أو ابتكرها لتقود الفاعلية في القصيدة، وتترك له قيادة السرد، في واحد من مظاهر تخلي الشاعر عن صوته بوصفه مركزاً للقصيدة وفاعلها الأوحد.

كما سنقارب تقنية الحوار، التي أدخل الشاعر بوساطتها أصواتا أخرى، ما برح يستنطقها، وينقل صوتها بوصفه سارداً، يقف خلف حوار الشخصيات، ويبقى ممسكاً به، وهي تقنية مسرحية استقدمها الشاعر ليمنح نصه التماسك والفعالية، وليخفف من ثقل الزمن الشعري، ويدمج المتلقي في التجربة ويدخله في عوالمها.

والمحاور الأربعة التي نقترحها، ليست شاملة بالتأكيد لتقنيات السرد، المتعددة، التي تداخلت مع نسيج القصيدة الحديثة، وساهمت في بنيتها، غير أننا نأمل أن تشكل إضاءات تظهر شكل العلاقة بين الشعر والسرد، وفاعلية هذه العلاقة في بناء النص الشعري الحديث وتَّجليّ أثر السرد في الشعر، ومدى ما حققه للقصيدة من منجزات على صعيد الرؤية والتشكيل.

الفاتحة السردية (الاستهلال)

يعرف أرسطو الاستهلال بأنه: "بدء الكلام، ويناظره في الشعر المطلع، وفي فن العزف على الناي الافتتاحية... وتلك كلها بدايات كأنها تفتح السبيل إلى ما يتلو"(أرسطو، 1980).

والاستهلال في القصيدة العربية الحديثة، كما هي الحال في الشعر العربي القديم –المطلع– من المواضيع التي ما برح الشاعر يتأنق فيها، ويوليها عناية خاصة، وتجدر الإشارة إلى أن من بدايات الخروج على النمط التقليدي للقصيدة العربية، ذلك التخلي عن المقدمة الطللية، التي كانت تشكل طقساً شعرياً أولياً، واستهلالاً شكل عتبة رئيسة للقصيدة العربية القديمة زمناً طويلاً.

ولذا فإن الشاعر الحديث، الذي وعى أهمية الاستهلال، والدور الأساس الذي يلعبه سواء في التمهيد لمشروع القصيدة، أو الإفصاح عن مقولتها، أو الإسهام في تذكية فاعلية الترقب والشد وهما عنصران مهمان في قراءة أي عمل/نص..(النصير، 1993)، استثمر هذه التقنية، واجتهد في التنويع فيها، وحاول على الدوام أن يطورها.

ونحن بصدد السرد، واستقدام الشاعر الحديث لتقنياته إلى حومة الشعر الحديث، فإنه من الملاحظ مساهمة السرد في تشكيل الاستهلال، فالاستهلال السردي، أو الفاتحة السردية، تقنية مضافة، إضافة نوعية، إلى القصيدة الحديثة، وظاهرة بارزة في قصيدة الشاعر الحديث، التي تقوم على السرد في بنيتها، التي تحقق لها جراء ذلك إمكانية التطور في الرؤية، بالتأسيس لها من خلال الفاتحة السردية، التي يضعها الشاعر أمام المتلقي، فكأنه بذلك يحدد له زاوية الانطلاق، ليبقيه مشدوداً إلى مركزية أرادها، رغم التنوّع والتعدّد الذي يصل بالنص أحياناً إلى حد التعقيد، نتيجة لتشابك عناصر البناء الشعري على امتداد جسد القصيدة.

وظاهرة الاستهلال السردي، بارزة في أعمال شعراء كبار أمثال: السياب، والبياتي، وسعدي يوسف، وبلند الحيدري، وآخرين، ومن النماذج التي تبرهن على ذلك نقرأ ذلك الاستهلال السردي، الذي قام على تقنية الوصف للتعبير عن حالة ضاغطة على الشاعر، ومهيمنة عليه، في قصيدة "غريب على الخليج"، التي

استهلها السياب، بتوصيف للزمان والمكان وثقلهما علا فيه صوت السارد، الذي لم يستطع السيطرة على موقعه، فتحول إلى ضمير المتكلم (الشخص الأول) لمسايرة شعور حاد بألم الغربة، يرافقه إحساس ثقيل بالزمن، من خلال سيطرة الفعل المضارع، تقول القصيدة في استهلالها:

الريح تلهث بالهجيرة، كالجثام، على الأصيل
وعلى القلوع تظل تُطوى أو تنشر للرحيل
زحم الخليج بهن مكتدحون جوابو بحار
من كل حاف نصف عاري
وعلى الرمال، على الخليج
جلس الغريب، يسرح البصر المحير في الخليج
ويهد أعمدة الضياء بما يصعد من نشيج:
(...) صوت تفجر في قرارة نفسي الثكلى: عراق،
كالمد يصعد، كالسحابة، كالدموع إلى العيون
الريح تصرخ بي: عراق،
والموج يعول بي: عراق، عراق، ليس سوى عراق!

كما نلحظ السياب في مطولتيه حفار القبور، والمومس العمياء، قد لاذ بتقنية الوصف السردي لتشكيل استهلال موغل في التصوير الحاد والقاتم في آن كما في (حفار القبور)، حيث الزمن الثقيل والمكان الموحش:

ضوء الأصيل يغيم، كالحلم الكئيب، على القبور
واه، كما ابتسم اليتامى، أو كما بهتت شموع

وكذا الحال في (المومس العمياء):

الليل يطبق مرة أخرى، فتشربه المدينة
والعابرون، إلى القرارة .. مثل أغنية حزينة
وتفتحت، كأزاهر الدفلى، مصابيح الطريق،
كعيون ميدوزا، تحجر كل قلب بالضغينة
وكأنها نذر تبشر أهل "بابل" بالحريق

إن لفظة "مرة أخرى" في الاستهلال، تعني أن الليل المطبق، حالة مرشحة دائماً للحضور، كما تعني أنها حالة يعيد السياب سردها، وقد تكررت، وتتكرر الآن، مما يعطي الصورة كثافة (**density**)(مارتن، 1998) عالية حين تتضاعف.

نلحظ لدى السياب حضوراً لظاهرة الاستهلال السردي، الغامض، والذي يثير المتلقي، ويضعه في حالة من الترقب والشد والانجذاب والإغراء، بمواصلة التلقي.

كما نلمس الظاهرة ذاتها، في مجموعة أغاني المدينة الميتة للشاعر بلند الحيدري، في نصوص: (صورة، في الليل، وها أنت، شيخوخة، الخطوة الضائعة، قال لنا شيئاً..). ففي (صورة) يستهل بلند القصيدة بوصف حادّ لمكان هو القصر الآشوري الموحش:

القصر

في منعطف المدينة

تغل جنبيه رؤى حزينة

تكاد أن تصرخ في السكينة

وحشته القاتمة، اللعينة ..

أما قصيدة "في الليل" فيستهلها بالزمان –الليل، والموت كحالة مسيطرة ينغمس الشاعر في سوادها، ويتملكه هاجس السؤال، فيتوجه إلى الخالق، وهو ينظر إلى الموتى "ذوي الأنفس التعبى متكئين على أبدٍ- يارب ..

لم كانوا ..؟

كما تبدو الفاتحة السردية في قصيدته (وها أنت) فاتحة استرجاعية –إحيائية (analepsis) (مارتن، 1998) يصف فيها الشاعر أحداثاً تنتمي إلى الماضي، عبر التذكر:

بالأمس إذ كنا صغار

كم كانت الدنيا صغيرة

ما زلت أذكر كلّ هاتيك السنين

تلك الدروب المعتمات

رصد التقنيات السردية في ضوء من تماسك الأجزاء المتباعدة في المجموعة الشعرية السيرية.

وفي هذه المجموعة، ونحن بصدد قراءة الفاتحة السردية، تحديداً، نعاين استهلالاً/فاتحة، لمجموعة شعرية سيرية، جاءت رغم تعددها وتقسيماتها، قصيدة واحدة، ينتظمها خط واحد من الوعي، ورؤية شعرية واحدة، تتطور كلما أمعنا في القراءة، فالمجموعة مقسمة إلى استهلال تليه مشاهد ستة، أو حركات، هي فصول لسيرة ذاتية من نوع خاص، فالحركة الأولى بعد الفاتحة والموسومة بـــ "أيقونات من بلور المكان" تؤسس لولادة الشاعر عبر وصف شعري، أثّث فيه الشاعر المكان وأضاءه، وتشير إلى رحيله عن قريته بعد اشتغال الحرب عام (1948) وفي الثانية "فضاء هابيل" إسقاطة ساطعة تشير إلى مقتل هابيل الفلسطيني على يد قابيل اليهودي، ضمن تأويلنا المستند إلى مرجعية الخارج/الحالة الفلسطينية الراهنة، فـــ "فوضى على باب القيامة" التي تشير ربما إلى عودته إلى وطنه بعد نزوحه مع أهله إلى لبنان، ثم "غرفة للكلام مع النفس" وبحث عن الذات فيها، فـــ "مطر فوق برج الكنيسة"، حيث لاذ إلى الأسطورة في محاولة فاشلة حتى لتصور الذات طروادياً معاصراً مهزوماً(صالح، 1992) والمشهد الختامي "أغلقوا المشهد"، حيث يلوذ بالقناع ليتقنع بـــ "برتولد بريخت"-الشاعر والمسرحي الألماني الذي طاردته النازية فهرب إلى اسكندنافيا ثم إلى روسيا فأمريكا- وهو يشهد أمام محكمة عسكرية عام (1967) وضياع المزيد من الأرض الفلسطينية، ويخاطب القاضي ويدينه، ويتحدث عن انتصار آخر للعدو الذي يغلق المشهد.

وهنا سنقف عند الاستهلال، الذي جاء قصيدة، تقدمت مراحل السيرة التي أشرنا إليها، لنجد أن الشاعر يؤسس لسيرة ذاتية، تنتمي للشعر أولاً، رغم اتكائها على سردية السيرة الذاتية، التي وسمت العمل برمته بسماتها الشكلية ورفدت الخطاب الشعري بإمكانات للتأويل متعددة، دون أن تسلبه الكثير من غنائيته، التي أججت الشعور بالخاص في خضم العام.

يقول محمود درويش:

أرى شبحي قادماً من بعيد..

أُطِلُّ، كشرفة بيت، على ما أريد

أُطِلُّ على أصدقائي وهم يحملون بريد

المساء: نبيذا وخبزاً،

وبعض الروايات والاسطوانات

أُطِلُّ على نورس، وعلى شاحنات جنود

تغير أشجار هذا المكان

أُطِلُّ على كلب جاري المهاجر

من كندا، منذ عام ونصف..

أُطِلُّ على اسم "أبي الطيب المتنبي"

المسافر من كبريا إلى مصر

فوق حصان النشيد

أُطِلُّ على الوردة الفارسية تصعد

فوق سياج الحديد

أُطِلُّ كشرفة بيت، على ما أريد

* * *

أُطِلُّ على شجر يحرس الليل من نفسه

ويحرس نوم الذين يحبونني ميتا ..

أُطِلُّ على الريح تبحث عن وطن الريح

في نفسها...

أُطِلُّ على امرأة تتشمس في نفسها...

أُطِلُّ على موكب الأنبياء القدامى

وهم يصعدون حفاة إلى أورشليم

وأسأل: هل من نبي جديد

لهذا الزمان الجديد؟

* * *

أُطِلُّ كشرفة بيت، على ما أريد

أُطِلُّ على صورتي وهي تهرب من نفسها

إلى السلم الحجري، وتحمل منديل أمي

وتخفق في الريح: ماذا سيحدث لو عدت

طفلاً؟ وعدت إليك.. وعدت إلي

أُطِلُّ على جذع زيتونة خبّأت زكريّا

أُطِلُّ على المفردات التي انقرضت في "لسان العرب"

أُطِلُّ على الفرس، والروم، والسومريين

والـلاجئين الجدد...

أُطِلُّ على عقد إحدى فقيرات طاغور

تطحنه عربات الأمير الوسيم...

أُطِلُّ على هدهد متعب من عتاب الملك

أُطِلُّ على ما وراء الطبيعة:

ماذا سيحدث .. ماذا سيحدث بعد الرماد؟

أُطِلُّ على جسدي خائفاً من بعيد..

أُطِلُّ كشرفة بيت، على ما أريد

* * *

أُطِلُّ على لغتي بعد يومين، يكفي غياب

قليل ليفتح اسخيليوس الباب للسلم،

يكفي

يد امرأة في يدي

كي أعانق حريتي

وأن يبدأ المد والجزر في جسدي من جديد

أُطِلُّ كشرفة بيت، على ما أريد

أُطِلُّ على شبحي

٥٨٩٨٤٤

قادماً

من

بعيد...

ينطلق نص درويش (الاستهلالي) من عتبة العنوان الخاص بالاستهلال، (الذي جاء كما أسلفنا، قصيدة كاملة): "أرى شبحي قادماً من بعيد.." ليتصدر الفعل (أرى) جملة العنوان، والتي جاءت فعلية تؤكد كما يرى بعض النقاد "إمكانية توليدية واشتقاقية، خاصة إذا كان البطل فيها متكلما... وبناء الجملة الفعلية أكثر الأبنية دلالة في التوسيع، والإحالة والتفكير، لأن الفعل بطبيعته خلاق، مولد، أما البناء الأسمي فمحدد، حتى ولو كان الاسم ذا دلالة تاريخية عميقة"(النصير، 1993).

إن الفعل المضارع (أرى) والذي يقود المتلقي إلى تصور حالتين، تتنازعان الشاعر، هما حالة (الرؤية) و (الرؤيا)، الأولى على المستوى المادي، المعاينة، والثانية على مستوى أعمق من الإدراك تذكر بتلك الرؤيا النبوية، للنبي إبراهيم عليه السلام، والتي يظهرها الخطاب القرآني على أنها حقيقة حوت أمراً إلهياً يمتحن الله تعالى فيه إبراهيم: "فلما بلغ معه السّعي قال يا بني إني أرى في المنام أني أذبحك، فانظر ماذا ترى، قال يا أبت افعل ما تؤمر، ستجدني إن شاء الله من الصابرين"(الصافات،102) صدق الله العظيم.

وكلتا الحالتين تضيئان النص، وتفتحان الباب على مصراعيه للتأويل، ولما جاء الفعل (أرى) بصيغة المضارع، المسند إلى ضمير المتكلم، وهو الممسك بخيوط السرد/الشاعر، فقد منح العنوان توتراً عالياً، وجعل من الرؤية/الرؤيا حالة طاغية، ينغمس فيها الشاعر، وهو يستعيد محطات هامة من ذاكرته، وصوراً حادة ترفض أن تغادر، كما جعل من الرؤية حالة مرشحة للتكرار دائماً –أرى الآن، وأرى غداً– ولعل إبقاء التعبير مفتوحاً على احتمالات التكرار، يؤدي وظيفة رؤيوية عميقة، سيجليّها وعي المتلقي بدلالات (شبحي) التي استقرت في جملة العنوان، وساهمت في إشعال فاعلية الترقب، ومنحت العنوان غموضاً مثيراً

ومحفزاً، فكلمة شبح، تثير معاني وأفكاراً متعددة نوجزها من خلال الخطاطة التالية:

شبح
- أمكنة مهجورة
- موت
- خوف
- ماض .. (مخيف)
- ليل .. (ظلام)

وهي معان وأفكار، يتصورها القارئ العادي، ترتبط بالكلمة وتشكل دلالاتها الممكنة، والتي ينتظمها خيط واحد، فالأمكنة المهجورة تثير مشاعر الخوف والرعب، وتذكر بالموت كحالة مخيفة، كما ترتبط الأمكنة المهجورة بالماضي، وتمثل الشاهد عليه .. أما علاقتها بالليل (حقيقة ومجازاً) فظاهرة. وهي على الصعيد الثقافي تذكر بمشهد درامي فريد، صاغه الشاعر والكاتب الانجليزي شكسبير في مسرحية (هاملت)(شكسبير، 1991)، ولا يمكن لشاعر كدرويش، أن يكون بمعزل عن مثل هذا المشهد، الذي شكل فيه الشبح/الطيف (شبح والد هاملت الذي اغتيل بسبب مؤامرة زوجته وأخيه، في غياب هاملت الابن) شكّل فيه وسيلة فنية استخدمها شكسبير ببراعة لفك خيوط المؤامرة وكشفها، وفضح منفذيها، ليتصدى بعد ذلك لتصوير أبعاد نفسية عميقة في شخصيات مسرحيته، فشبح هاملت الأب، الذي ظهر لهاملت الابن، وأخبره بالمؤامرة كاملة، يشكل مرجعية ثقافية هامة، استقدمها درويش رمزاً فعالاً على مستوى الرؤية الشعرية التي أراد تقديمها من خلال مجموعته، التي نقارب استهلالها، ولما كانت إمكانية التقديم الدرامي محدودة في شكلي المذكرات والسيرة الذاتية، لأن تذكر شخص لمحادثات بعد مرور سنوات أمر لا يمكن تصديقه، كما أن الأحداث إذا دفعت في الماضي البعيد فإن تقديمها قد يفتقر إلى المصداقية والتشويق(مارتن، 1998)، والشاعر يدرك ذلك تماماً، فإنه لاذ بالشعر لتقديم ومضات درامية تعزز سيرته التي يصوغها شعراً، يحرره من قيد البحث في تفاصيل ساذجـــة، وترتيب متوالية زمنية صارمة، بل إنه عزز رؤيته الشعرية برمز لم يكتف باستحضاره وحسب،

بل تجاوز ذلك إلى تطويره وتطويعه، ليحمل أبعاداً أخرى، خاصة بتجربة الشاعر ورؤيته الشعرية، تمثل في إسناده للفظة "شبح" إلى ضمير المتكلم لتغدو "شبحي"، وليغدو الشاعر ضحية، وشاهداً، وهي إشارة سيميائية توحي بأن الضحية هي التي تعلم الحقيقة كاملة، وهي التي تخبر بها كما رأتها، الأمر الذي نعده تطويراً فنياً للرمز/الكلمة، الذي صاغه درويش على خلفية ثقافية عالمية، تحقق للنص انعتاقاً من قيد المحلية، وضغط الراهن الفلسطيني، وتجعل من الرؤية حالة إنسانية مهيمنة، يوحي بها الشعر:

"أرى شبحي قادماً من بعيد.."

ثمة مؤامرة، لم يرها غير الضحية ولم يدل بشهادته عليها غير الضحية، وهو ما يدفع بالفعل الثقافي، إلى أعلى درجات الاحتجاج، وبالنص الشعري إلى إمكانيات كبيرة للدفاع عن الذات المهددة، عبر الشعر، بعيداً عن المباشرة والسطحية والابتذال.

فإذا كانت موضوعة الشبح، حدثا فانتازياً، صاغه شكسبير مسرحياً ليعري بعض شخصيات مسرحيته، ويعيد التوازن عبر الحقيقة التي يخبر بها الشبح، فإنه في الشعر -كما هي الحال في نموذجنا- أضحى رمزاً، مفتاحاً للنص السيري ولفظة تُحيل إلى أجواء درامية دون الخوض فيها، أو الحديث عن تفاصيلها بل بومض شعري خاطف وكاشف في آن، لا يفتقر إلى التكثيف، الذي جعل من نص شكسبير، وبلفظة واحدة، واحداً من نصوص كثيرة تشربها نص درويش، وها هو يحيلنا إليه، للكشف عن دلالة عميقة، تغوص في عمق الهم العربي المعاصر.

ويلحظ القارئ للاستهلال، تشابكاً زمنياً، وصراعاً بين الماضي والحاضر، الذي يظهر بوصفه عراباً للأزمنة، فحاضر الشاعر يعيد ترتيب سيرة الذات، والجماعة، ودرويش يعيد كتابة سيرته، مُجنداً ذاكرته، ليطل على الزمان والمكان الذي شهد صرخة الراوية في القصيدة(صالح، 1992)، وإذا كان الماضي هو البعد الزمني الحقيقي للحالة الشعرية، كما قد يبدو للوهلة الأولى، فإنه في النص -موضوع الدراسة- قد ذاب في تلافيف الحاضر، واختلط معه، وتخلى عن "ماضويته"، إنه يتشكل الآن ليعيد رسم صور ومشاهد ترفض أن تغادر، وجملة

العنوان جاءت إخباراً سردياً تخلى عن زمنيته الماضية وتربع في عمق الحاضر، وشكل بالفعل خلاصة لسيرة الشاعر التي عمد إلى روايتها شعراً.

لقد أشار درويش إلى أنه في مجموعته -التي اخترنا استهلالها- يسجل ما يشبه السيرة، ويعيد تأليف ماضيه: " في -لماذا تركت الحصان وحيداً- أسجل ما يشبه السيرة، وأعيد تأليف ماضيّ"، وماضيه هو الماضي الفردي والجمعي في آن، ما دامت "الرؤية الشعرية تكشف من حيث هي خلق فني، وبناء جمالي، على شكل قصيدة، عن تجاوز الفردي، لأن عبقرية الفنان الأصيل المتميز ليست فردية، بقدر ما هي كاشفة عن ميراث العقل الجمعي المتراكم والمنصهر في عبقرية الفنان"(علوان، 2000). إن نزعة درويش تشير إلى رغبة عارمة في إعادة تأليف ماض جمعي لم يشارك في صنعه، إنه يراه، ويطل عليه، ويريد أن يرتب بلغته وشعره ما تصدع منه، ولعله الشعر وحده، الذي يمارس فعاليته في الماضي كما في الحاضر والمستقبل، وشاعرنا في هذه المجموعة، يعود بعيداً إلى الماضي، ويوقظه، ويطل عليه، حاملاً وعي الحاضر، الذي أسند إليه مهمة إعادة تشكيل الماضي عبر الذاكرة العربية المتوهجة بالشعر، مهما تقادمت في الزمان.

وإذا كان اكتافيو باث يرى "أن الشعراء ليس لهم بيوغرافات، وأن أشعارهم هي بيوغرافاتهم"(الصكر، 1999)، فإن شاعراً مثل درويش يؤكد ذلك من خلال مجموعة بيوغرافية شعرية، انتجها خصيصاً بوصفها البيوغرافي -السيري، كأنه يريد أن يملأ ما ترك نتاجه الشعري والنثري على السواء من فجوات، عبر سيرة شعرية، وإذا كانت أشعار درويش السابقة لهذه المجموعة بدءاً بـــ "أوراق الزيتون" وصولاً إلى "أحد عشر كوكباً" تحمل في طياتها قطعاً سيرية، تعطي لمن يترصدها، ويعيد تجميعها صورة لحياة الشاعر، فإن هذه المجموعة قد أعفت المتلقي من مهمة شاقة، بأن كرسها الشاعر لرسم محطات كبرى وهامة في سيرته، التي تشكل المحمول الرئيس فيها، ما دام في الإمكان أن تعرف السيرة الذاتية بأنها: "عمل أدبي، وهذا العمل قد يكون رواية، أو قصيدة، أو مقالة فلسفية، يعرض فيها المؤلف أفكاره، ويصور إحساساته بشكل ضمني أو صريح"(العيد، 1997)، فإن درويش هنا "يحول أعمق تجاربه إلى فن منظم"(إدل، د.ت)، ويكتب

سيرة تتجاوز صفتها الشخصية والذاتية "لتحمل تاريخاً عاماً"، إنه يعود إلى ماض ذاتي، ويعبر عنه من خلال تفاصيل يومية أكثر حميمية، لكن عمقها يتسم بالعمومية، ويعبر عن ماض عام، ماضي أمة .. وبشرية، ودرويش يرى أن حاسة السخرية، التي أيقظها التاريخ عنده، عملت على تخفيف أعباء الهم الوطني، ووجدت ذاته نفسها في رحلة كونية عبثية المصير، وهو ما يفسر بروز السخرية في نصه، في إشارة إلى أن المأساة بلغت ذورتها.

إن حديث درويش بوصفه وثيقة خارج -نصية، تضيف إلى رؤيتنا لما أنتج من سيرة شعرية، وضوحاً نحن في حاجة إليه، لاستيعاب هذا الكم الكبير، والمتداخل من الرموز، والدلالات، والإحالات، التي لا تلتزم بمكان أو زمان، أو حتى موضوع واحد، بل تستنفر مخزون الذاكرة، بكل ما فيها من وعي ولا وعي، لتنتج ركاماً من الرؤى والرموز، التي توحد الذات في الآخر، وتغمس (أنا الشاعر) في بوتقة (نحن-البشر) في رحلة كونية عبثية المصير على حد تعبير درويش نفسه، وهو ما نلمسه في استهلاله تحديداً.

ويهمنا في التحليل -الفاتحة السردية في نص محمود درويش، التي نقرأ فيها اللازمة المتكررة:

أطل كشرفة بيت، على ما أريد

لنرى أن الشاعر، في دعوته للماضي (زمن الجريمة)، الذي جعله مداناً في حاضر اللحظة الشعرية، يشبه إطلالته بشرفة بيت، في تعميق لحضور المكان، الذي يتفجر حميمية، توازي حنين الشاعر إلى بيت/مكان، وهو حنين تنقُلُه العبارة إلى المتلقي، والصورة توحي بأن الشاعر قد أصبح الشاهد الأبدي على الماضي والحاضر والضحية في آن، كما أن الشعر هو الحالة التي يستطيع المرء بوساطتها أن يرى الداخل والخارج، وهي صورة تعززها الدلالة السيميائية للتركيب (شرفة بيت) ومدى ارتباطه بمعنى الرؤية، وهو ارتباط تؤكده الدلالة المعجمية كذلك، كما أن التركيب (شرفة بيت) يشكل دليلاً ساطعاً على حضور المكان في النص، الأمر الذي يمنحه خصوصية وأصالة لأن "العمل الأدبي حين يفتقد المكانية، فهو يفتقد خصوصيته وبالتالي أصالته"(هلسا، 1980).

وفي لفظة (أطل) التي جاءت فعلاً مضارعاً تكرر أربعاً وعشرين مرة، دلالة واضحة على أن الرؤية تحولت إلى حالة حاضرة، وضاغطة، بفعالية وحدة على الشاعر ليلاً ونهاراً، وعلى امتداد ساعات يومه، في نومه وصحوه، كما أنها حالة بلغت غاية الوضوح، ومنتهى الغموض، يختلط فيها الواقع بالخيال والحقيقة بالحلم، واللفظة (أطل) تشير إلى محاولـــة لإبراز الصورة كاملة من خلال النظر إليها بعيني طائر، يطل على المكان من عل، ولعلنا نستطيع أن نكمل هذه اللازمة، ونملأ ما حذف منها:

أطل كشرفة بيت، على ما أريد (أن أسرده، وأكشفه)

أما حضور ضمير المتكلم، فتأكيد على أن درويش بالفعل يسجل سيرته، ويعيد تأليف ماضيه، كما أنه حضور في مواجهـــة واقـــع يسعى إلى تغييبه، واغتيال ماضيه وحاضره -الفردي والجمعي في آن- وهو حضور يفرضه الشعر حين يصبح من أقوى أسلحة الدفاع عن الذات المهددة.

ويزداد الموقف تلاحماً - وقوة - وتشابكاً في الإطلالة الثانية، التي يتلبس فيهـــا الشاعر قناع النبي المسيح عليه السلام:

أطل على اصدقائي وهم يحملون بريد

المساء: نبيذاً وخبزاً

وبعض الروايات والاسطوانات

وهي إطلالة تؤكد ذلك الربط العميق بين الماضي والحاضر، فاستهلال درويش يلعب دوراً رئيساً في التأسيس لنصوص السيرة المتعاقبة في المجموعة الشعرية على شكل مشاهد، ومحطات، والشاعر يتلبس قناع (النبي المسيح) بما يعنيه من الصدق والحق والخير والمحبة والسلام، و(الشاهد) و (المغدور-الضحية) في الوقت نفسه، وهذه هي المكونات الأساسية الثلاثة لبناء الحدث (السيرة) النبي والشاهد الأمين -شاهد الإثبات- والملك المغدور/الضحية. ولا تفوتنا الإشارة هنا إلى أن (الإطلالة) تعني تسجيل موقف الشاهد على المأساة، والكوارث كلها، دون المشاركة فيها فعلياً، وإن كان الشاعر يشارك فيها بالوعي والرؤية والقلب. كذلك هو شبح والد هاملت الملك، الذي أطل على مشارف القلعة،

وأعطى ولده هاملت سر الجريمة والخيانة، والمأساة..، فكانت مأساة هاملت نفسه وليست مأساة أبيه، وفي هذه الإطلالة، إشارات سيميائية خاطفة أبرقتها اللغة الشعرية المتوهجة، رغم نزوعها إلى السيرة، فاقتران لفظتي (الروايات والاسطوانات) بالنبيذ والخبز (العشاء الأخير) ضمن الرؤية السيميائية في توجيه التأويل نحو مطلب الخلاص، يكشف عن إدانة لما يكرره الإعلام العربي الكاذب عن تلك الروايات الشفاهية، التي تذكر أمجاداً غابرة وربما غير صادقة، وأمجاداً عفا عليها الزمن، وهو ما تثيره لفظة (الاسطوانات) من دلالة على الإعلام العربي الذي يمارس الكذب، ويجتر تلك الروايات الماضية، على نحو يخلق حاضراً كاذباً، يقاد فيه المخلصون إلى نهاياتهـم، وهو ما يبرز مقدرة الشاعر على تفجير ممكنات التعبير في اللغة، والاحتفاظ بها، دون إهمال لما يريد لها أن تقدمه من السرد.

وتتوالى الإطلالات لتشكل الرؤية، على شكل مفارقة بين السلام والعنف، بين جمال الطبيعة، ووحشية العسكر:

أطل على نورس، وعلى شاحنات جنود
تغير أشجار هذا المكان

والنورس -الذي ربما يكون شبح الشاعر المهاجر- طائر مهاجر، يرافق السفن والمراكب في رحلاتها الدائمة، وهو طائر البحار الأبيض الرقيق، الذي لا يعرف القرار، والمقطع يشير إلى حدث صارخ، ضمن تأويلنا المستند إلى الخارج -خارج النص- ذلكم هو عملية التهجير القسري، الناجمة عن الاحتلال الاسرائيلي للمكان الفلسطيني مكان السارد -الشاعر، واقتلاع أصحابه المنغرسين فيه أشجاراً، وتغيير شكل المكان، بتغيير أشجاره/ناسه، مع ملاحظة اختراق الحاضر للماضي على الدوام، وإعادة تشكيله في كل لحظة، ومنعه من أن يظل ماضياً من خلال الفعل (تغير) الذي جاء مضارعاً، فالماضي الذي يسرد على شكل سيرة شعرية، يتفاعل الآن، ليرسم المأساة المستمرة في الحاضر والمتعاظمة في الشعر والحياة..

والشاعر يعيد رسم الماضي بتفاصيله الواقعية البسيطة، وأشيائه العادية في متوالية يستعيد فيها كذلك صورة الأنبياء القدامى في موكبهم الصاعد إلى

أورشليم(صالح، 1992)، في إشارة إلى قصة الصعود إلى أورشليم التي أثبتتها الرواية الدينية في الكتاب المقدس: صعود السيد المسيح إلى أورشليم ومن معه من تلاميذه وبكائه عليها(الكتاب المقدس، 1988):

أطّل على موكب الأنبياء القدامى

وهم يصعدون حفاة إلى أورشليم

واستحضار صورة الصعود، تأكيد لحضور المكان الذي حل فيه الأنبياء وشكلوا تاريخه، وارتباطه بالسماء.

كما يستعيد درويش في استهلاله اسم "أبي الطيب المتنبي" الشاعر العربي، الفارس الحالم، وصورته في رحلته من الشام/طبريا إلى مصر الإخشيدية ذات زمان عربي بائس يبدو كهذا الزمان لكن دون سيف للدولة، في إسقاطه تعج بالدلالات:

أطل على اسم "أبي الطيب المتنبي"

المسافر من طبريا إلى مصر

فوق حصان النشيد

ويعود ليعزز من حضور تلك المرجعية الثقافية التي شكلت عتبة رئيسه في جملة العنوان الخاص بالاستهلال، عبر مشهد ظهور الشبح على أسوار القلعة، ونزوله على السلم الحجري في مسرحية هاملت:

أطل على صورتي، وهي تهرب من نفسها

إلى السلم الحجري، وتحمل منديل أمي

وتحفق في الريح: ماذا سيحدث لو عدت

طفلاً؟

ولعل من الملاحظ، الحضور اللافت للأفعال المضارعة على امتداد الاستهلال وهو حضور يحقق حالة من التوتر تساير الشعور الحاد بالمأساة، وتخدم الرؤية وتؤكد ثقل الماضي، الذي ما زال يجعل من الحاضر كذلك، حاضراً مثقلاً، ومأساوياً، فجريمة الماضي، ما زالت ضاغطة على الحاضر ومشكلة له، في توالٍ تراجيدي مرهق. ويفيض النص الاستهلالي، القائم على الاسترجاع عبر التذكر

المستند إلى الفعلين (أرى، أطل) بالإشارات التي تحيل إلى مرجعيات متعددة، ومتباعدة، ومتشابكة في آن، هي جزء من طقس درويش الشعري: "زكريا، الفرس، الروم، السومريين، اللاجئين الجدد، هدهد سليمان، اسخيليوس، أنطونيو..) ليفتح بوابات السيرة على المكان، ومتعلقاته، عبر رحلة في الزمان البعيد، والماضي العميق، عمق الحياة، وتتعانق في الاستهلال الرموز الدينية، والتاريخية، والسياسية، والثقافية، على نحو بانورامي، يباغت المتلقي، ويفاجئه، ويضعه أمام نص متشابك ومركب، قبل الدخول إلى المحطات التالية من سيرة الشاعر.

ويظهر بوضوح أن النص/الاستهلال، الذي جاء سردياً، استرجاعياً ينتقي فيه الشاعر السارد، من مخزون ذاكرته الضخم، إشارات تنتمي لمرجعيات تتجاوز الفردية، وتندغم في الجماعة وذاكرتها، كما تندغم في ذاكرة المكان، وتاريخه الممتد، فالذات الفاعلة/المنفعلة في النص ذات جماعية، رغم فرديتها الظاهرة بإسناد الأفعال إلى ضمير المتكلم/الســـارد، والذاكرة ذاكرة جمعية، ودرويش فتح تاريخ البشرية كلها عبر تاريخه، واستعاد طفولة البشرية حتى حاضرها، تأكد ذلك بوضوح من خلال توظيفه للخطيئة الأولى في مشهد "فضاء هابيل" تالياً، فتاريخه الذي يستعيده، تاريخ عام، رغم حضور التاريخ الشخصي، الذي ظهر مندمجاً في تاريخ البشرية كلها.

لقد استطاع درويش من خلال استهلاله، الذي امتد عبر قصيدة، أن يضغط على ذاكرته، ويستفز ذاكرة المتلقي، ويحفر في ذاكرة المكان، كما استطاع أن يشحن المتلقي بأسئلة ورموز وإشارات، تمهد لمحطات سيرته، التي لم تكن ذاتية بالمعنى المباشر للكلمة، لأن مفهوم الذات لدى درويش، شأنه شأن كل المبدعين -مفهوم واسع، يتجاوز الأنا ويغوص في أعماقها الإنسانية والوطنية، فسيرة درويش الذاتية، جاءت وطنية وإنسانية- كما تدلل على ذلك قصيدة الاستهلال- على الرغم من اعتمادها على أحداث ومشاهد وصور، تنتمي في معظمها إلى مخزون الذاكرة الخاصة بالشاعر، وتشكل سيرته مرجعية واقعية ربما ، لمشاهدها الستة التالية للاستهلال، والتي تمثل متن السيرة، وتعبر -كما سبقت الإشارة- عن

مراحل متتالية في حياة الشاعر، وسيرته، كما تعبر عن رؤاه التي يحركها وعي الحاضر للماضي، فيمارس الأول سلطته على الثاني، في عملية إعادة تشكيله.

بقي أن نشير إلى أن مجموعة درويش الشعرية التي اخترنا استهلالها ربما تكون حقاً من أجود النصوص الشعرية التي أنتجت في العقد الأخير عن الحالة الفلسطينية التي تختلط فيها التراجيديا وتصل فيها المأساة حد الكوميديا السوداء، وتضرب المفارقة بجذورها في أرضها(صالح، 1992).

وأن الفاتحة التي استهل بها الشاعر نصوصه أو نصه المتعدد والمتشعب، حققت بتركيبها المعقد، وتشابكها الفريد، تمهيداً عمل على تضام الأجزاء والصور والمشاهد المتباعدة من التجربة الشخصية والوطنية والإنسانية، ودمجها في متوالية الشعر، عبر منطوقها السيري، وإشاراتها السيميائية، التي استطاع من خلالها درويش أن يقدم سيرة شعرية، وبوحاً سردياً ذاتياً مغلفاً بلغة الشعر التي توحي، وتشير في الوقت نفسه تماماً كما تراوغ، والتي حقق فيها توازناً ظاهراً بين الغنائية والدرامية على شكل سيرة شعرية اختلط فيها العام بالخاص أو غاص الخاص في خضم العام على نحو مُبدع، ينضاف إلى تجربة الشاعر ضمن التجربة الشعرية العربية الحداثية، التي أخذت تستثمر إمكانيات وتقنيات وتعزيزات ظلت تمكــث خارج منطقة الشعر زمناً طويلاً.

الحكايـــــة

تُعّرف الحكاية بأنها: "حدث تاريخي خاص يمكن أن يلقي سرده ضوء على خفايا الأمور، أو على نفسية البشر"(وهبه، 1974)، ونفهم من وصف الحدث الحكائي بالتاريخية، أنها تقوم في سرديتها على الماضي، أي أن الفعل منته في الماضي، بالنسبة إلى راويها الضمني، الذي يعيد سرد أحداثها أو حدثها الوحيد، بطريقة خاصة من طرائق السرد، فتاريخية الحدث الحكائي لا تعني الاستناد إلى التاريخ من حيث الموضوع، بل إنها تعني أن حدثاً ما قد تم وانتهى، وغدا في ذمة التاريخ.

والحكاية بوصفها السابق مثلت مظهراً هاماً من مظاهر دخول السردي في الشعري، وشكلت ميدانياً يغذي نزعة الشاعر الحديث للقص، وحاجة النص الشعري إلى بعض الموضوعية باعتمادها -أي الحكاية- واحدة من دعامات البناء الشعري في القصيدة الحديثة.

والحكاية بتركيبها السردي الخاص، ومبناها الفريد، والتسلسل الخاص لأحداثها، والطابع الخاص لشخصياتها، وتقنياتها السردية، بالإضافة إلى مضامينها ذات الطابع التعليمي والأخلاقي، استطاعت أن تمد الشعر بإمكانية قوية للتعبير، تحد من المباشرة والخطابية، وتنأى به عن شبهة الغنائية، التي يناضل شعراء الحداثة للهروب منها، والدخول إلى عالم الرمز، والإيحاء، حتى يغدو النص الشعري ذا محمولات عميقة، تساير رؤى الشاعر التي تسعى لتجاوز الذات بوصفها ذاتاً مفردة ومنعزلة.

ولما كانت الحكاية -في بعض أنواعها- تقوم على غرائبية الحدث والشخصية، فقد منحت الشاعر والمتلقي قدراً من الحرية، والانعتاق من عبء الواقعية الصرفة، وأتاحت المجال رحباً للغة في أن تكثف معانيها، وتوالي فعاليتها، على نحو ساحر، يقبل به المتلقي، ويتلقاه على أساس من سحره وغرائبيته المحببة، التي ينجذب إليها معنى ومبنى على نحو متلازم.

ولم يكتف الشعر بالهدف التعليمي والأخلاقي للحكاية، بل استثمر مضمونها، لتأكيد مقولات ذات أبعاد سيميائية، تفرضها اللغة الشعرية، مهما اجتهدت في التخلي عن الإيحاء والرمز، لأننا نتلقى النص الشعري على أساس من شعريته قبل كل شيء، وهو الأمر الذي يدفع دائماً نحو البحث عن ما ورائيات اللغة، وعن المسكوت عنه في ثنايا الخطاب الشعري المراوغ بطبيعته.

وفي محاولتنا قراءة الحكاية واستثمارها في الشعر العربي الحديث، سنقارب نمطين من أنماط الاستعانة الحكائية في القصيدة الحديثة، يتمثل النمط الأول في استدعاء مضمون الحكاية، وصياغته شعرياً، على نحو يحفظ للحكاية مادتها، ويبقي على مقولتها، مع تطوير يساير الرؤية الشعرية التي ترفض الانحباس داخل المضمون الحكائي، بل تجعل منه منطلقاً لها، وشاهداً عليها،

وحجة لها، تجلى هذا النمط في نماذج كثيرة امتدت لتشمل مجموعتين شعريتين للشاعر العراقي حسب الشيخ جعفر، هما مجموعته (أعمدة سمرقند) ثم مجموعة (كران البور) ولعل ما يميز هذا الشاعر هو إصراره على اعتماد الحكاية تقنية ومضموناً، يصوغ بها نصوصاً شعرية جاءت حكائية المبنى، وتقوم على سرد حكائي مستند في معظمه إلى مرجعيات حكائية أثبتها الشاعر في مقدمة المجموعة الشعرية كما في (أعمدة سمرقند) أو في هوامش القصائد كما في (كران البور).

أما النمط الثاني، من الاستثمار الحكائي في القصيدة الحديثة، فيتمثل في اعتماد المبنى الحكائي، والإفادة منه وتطويره، لبناء النص الشعري دون التزام بمضمون حكائي ذي مرجعية حكائية محددة ومعروفة، بل بمحمول خاص، يورده الشاعر، على شكل حكاية، وبوصفه سارداً لحدث خارج عنه، تجلى ذلك في نصوص متعددة للشعراء: البياتي، بلند الحيدري، سعدي يوسف، سميح القاسم، محمد علي شمس الدين، وآخرين..

فعند البياتي نقرأ نصوص مثل: (الفسيفساء) -التي سنأتي على تحليلها- و (النقاد الأدعياء) -التي نلمس فيها نفساً حكائياً ذا بعد أسطوري تمثل في أسطورة العنقاء، التي استقدمها البياتي للدفاع عن الشاعر في مواجهة النقاد الأدعياء الذين وصفهم في مستهل النص -القصير- بجرذان حقول الكلمات، والنص رغم قصره مشحون بالأسطورة، ويحيل المتلقي إلى استحضار صورة المسيح الذي يصلب هذه المرة (فوق صليب المنفى) ليظهر الشاعر نبياً يهزأ بالموت، ولا يموت:

جرذان حقول الكلمات

دفنوا رأس الشاعر في حقل رماد

لكن الشاعر فوق صليب المنفى

حمل الشمس وطار

أما بلند الحيدري، فنقرأ في مجموعته (أغاني المدينة الميتة) نص (وغداً نعود) الذي تتحول فيه الحكاية إلى موضوع للحياة، التي توغل في الزمان مخلفة حكايات، تملأ السنين، وتشكل القادم (لا الماضي فقط):

وبألف كان

ستظل تمتلئ السنين

وتظل توغل في الزمان

وستذكرين

وككل أمسية نعود

ستذكرين

تلك العهود

تلك الوعود

تلك السنين الضائعات من السنين..

كما نقرأ (ثلاث علامات) التي يستهلها بسرد حكاية خاصة، ويضمنها حواراً كاشفاً رغم بساطته:

"**والتقينا**

كان ود بارد بين يدينا

كان شيء مضحك في ناظرينا

قلت في همس:

تغيّرتِ

وأنت

وتلفّتَ لنفسي ..."

أما سعدي يوسف، فنقرأ في ديوانه وتحديداً في مجموعته (أغنيات ليست للآخرين) قصيدته (غضب حزين - ذات النفس الحكائي الواضح) كما نقرأ (أغنية ليست هادئة) التي تقوم على حكاية يرويها سعدي وهي قصيدة عمودية مطلعها:

الصيف طوقنا، فالكرم أسوار   تحف بيتي، والينبوع هدار

ونقرأ عند سميح القاسم (الطفل الذي ضحك لأمه المقتولة) وهي قصيدة/حكاية، يرسم فيها الشاعر واحداً من مشاهد المأساة الفلسطينية المتوالية في الزمان، ويروي فيها بوصفه راوياً عليماً، حكاية أفصح عنها العنوان، حكاية الطفل الذي ضحك لأمّه المقتولة:

حبا في ساحة الدار..

ونلحظ أن الشعراء في استثمارهم للمبنى الحكائي، لم يلتزموا تماماً، بالسمات التفصيلية للحكاية، على وجه من العموم، رغم التزام بعضهم كالبياتي في نصّه الذي سبقت الإشارة إليه "فسيفساء" وسميح القاسم في النص آنف الذكر (الطفل الذي ضحك لأمه المقتولة)، ففي هذين النصين نجد أن كلا الشاعرين احتفظ للحكاية بملامحها الشكلية، رغم عملية التطوير الفني، التي ظهرت من خلال إدخال الفعل المضارع في بعض مشاهد الحكاية، للتعبير عن حالة التوتر والفعالية الضاغطة على الشاعر وعلى المتلقي بالنتيجة، تماماً كما هي على بطل المشهد وضحيته في الآن نفسه في كلا النصين: المهرج في نص البياتي، والطفل الناظر لجثمان أمه في نص القاسم.

إذن نحن أمام نمطين من أنماط دخول الحكاية إلى القصيدة العربية الحديثة، نمط تدخل فيه الحكاية مضموناً يستعيده الشاعر، ويعيد تشكيله مستغلاً ما للحكاية من قبول وشيوع، وما تُتيحه من حرية في الترميز، وما تثيره في المتلقي من قيم يسعى الشاعر إلى تأكيدها وتطويرها والبناء عليها، وفي هذا النمط يلتزم الشاعر بأولية الحدث الحكائي وتسلسله كما يلتزم -غالباً- بالشخصية الحكائية ولا يتدخل في تغييرها او تطويرها، وبتقنيات (الحكي) وثغرات السرد الحكائي، كما أوردتها الحكاية الأم، في أصلها، إلا لضرورة نصية واضحة.

أما ثاني أنماط دخول الحكاية، فنمط لا وجود لمرجعية حكائية له، حيث نكون أمام حكاية ينسجها الشاعر/الراوي، مستثمراً البناء الحكائي، الذي اختاره شكلاً تصب فيه اللغة الشعرية محمولاتها الخاصة.

ولمقاربة النمط الأول -الذي سبقت الإشارة إلى أن حسب الشيخ جعفر استثمره في إعادة صياغة حكايات ذوات مرجعيات مثبتة إما في مصنفات الحكايات أو في الذاكرة الجماعية (إثبات شفوي) ملتزماً بالمتن الأصيل للحكاية، معدلاً بعض التعديلات الشكلية التي لا تمس جوهر الحكاية، بقدر ما تعمل على تعميم حكمتها- لمقاربة هذا النمط اخترنا نص حسب الموسوم بـــ "صيحة الجرار" الذي اعتمد فيه الشاعر -كما في معظم قصائد ديوانه أعمدة سمرقند- نظام "السونيت"(بشبندر، 1996، جعفر، 1993، علم الدين، 2002). لتتاح له بذلك

إمكانية إعادة نظم الحكاية، وهو الأمر الذي عمل على تغريب بنية القصيدة -ومعظم قصائد الديوان- في وجه من وجوه التجريب بالخروج على شكل القصيدة العربية:

صيحة الجرار

عنقاء تخفق جرة الراعي الأجير

مذ صار يرعى الضان ما ملكت يداه

إلا عصاة، تقيه، حيث أناخ، بالفيء الهجير

وتهش أغناماً، وتطرد أطلساً راع الشياه

*** * * ***

إذ قال، في ظل الخباء، وقد توسّد راحتيه

فبدت له، فوق العمود، ثقيلة بالسمن غرقى

قال: (ابشرن: غداً أبيع واشترى لي نعجتين

تلدان غيرهما، وغيرهما..) وعج ثرى وافقا!

*** * * ***

عج القطيع، وشب في المرعى النطاح

قال: (الهدوء!) فما ارعوت، فمضى يشد على عصاه

وانقض مرتطماً بجرته .. فصاح:

(لهفي عليك!) وأغرق السمن السكيب له لحاه

*** * * ***

يا راعي الأغنام! جرتك المليئة فوق رأسي

مالي ألم حطامها، وأرى غدي في سمن أمسي؟

ربما نأخذ على بناء حسب الشيخ جعفر لنصه -نصوصه المتعددة في مجموعته- والذي أملته -ربما- رغبته في التجديد من خلال التقليد للسونيت، لأننا نرى أن ذلك قيد لغته الشعرية، فبدت أقل بكثير من قدراته، إلا أننا نعدها واحدة من التجارب التجديدية الهامة في ساحة الشعر العربي الحديث، والتي امتدت لتشكل ديواناً كاملاً هو "أعمدة سمرقند" تلاه آخر هو "كران البور" الذي نقرأ فيه

كذلك نصوصاً كثيرة تنهض على تقنية الحكاية مثل: "الحداة" التي جاءت بناءً حكائياً لم يتخل فيه الشاعر عن أبرز سمات الحكاية، فالزمن الماضي هو زمن الحكاية، والسرد عن طريق الشخص الثالث والحوار الذي امتد على مساحة المقاطع الثلاثة للنص، حيث جاء نصاً حوارياً بالكامل (قلنا، قالوا) في تغيير مقصود لموقع الراوي الذي أصبح مشاركاً -منذ السطر الثالث- في الحوار الذي يشكل الحكاية، بالإضافة إلى ما تضمن النص من ترميزات دينية (يؤم بنا التراويح الولي، سنطوف، صلى الولي بنا ونام) وسياسية بمستويات مختلفة، كذلك الترميز اللغوي، الذي استثمر فيه الشاعر ما يتيحه الألفاظ من إحالات سيميائية، إلى نصوص قديمة، وأجواء تاريخ أدبية والنص بمجمله حكاية، وهي رسالة لغوية لم تغادر حومة الشعر، لأنها قابلة لقراءات متعددة، وتأويلات كثيرة، ربما يسعف فيها المقطع الأخير الذي فتحه الشاعر على المباشرة في الخطاب، مما أعطى الرسالة وضوحاً من خلال اعتماده ضمير المتكلم والمخاطب في خلاصة تشي بمقولة النص.

كما نقرأ في "كران البور" النصوص الحكائية: "الجنينة" التي أفصح الشاعر عن أنه "اعتمد فيها حكاية شرقية قديمة"، هي حكاية الفقير البائس الذي حاول تذوق عنب الوالي، ففاز بالجلد المبرح بالسوط. وكذلك "الديك الأبيض"، و "سكة السكون" -ذات المرجعية الحكائية الفانتازية التي صاغها الشاعر من خلال استحضار شخصية الجاحظ، فبنى حوارية تجمع الجاحظ بمجنون يباشره بالأسئلة عن أشعر الناس، وكذلك "الريح في التنك" و "الحاوي" و "العداء" و "الشفق" و "الهولة" التي بنى حكايتها على قصيدة لتأبط شراً مطلعها:

وأدهم قد جبت جلبابـــــــه   كما اجتابت الكاعب الحيغلا

يروي فيها تأبط شراً إحدى مغامراته، وفي هذه القصيدة _الحكاية، لم يغادر الشاعر أسلوبه في إقفال المقاطع بالفعل المضارع في إشارة إلى تعميم الحكاية وحكمتها، وزرعها في صميم الحاضر المليء بحكايات ما زالت تتشكل مفصحةً عن الواقع السياسي والاجتماعي الضاغط بقوة على الشاعر.

وحسب الشيخ جعفر، واصل في ديوانه "كران البور" ما بدأه في "أعمدة سمرقند" فمعظم قصائده ذات نفس حكائي بل بناء حكائي واضح، اعتمد فيه الشاعر الحكاية، مادة وشكلاً، ليفصح عن مقولة نصوصه بلغة لم تتخل عن شعريتها وانتمائها للشعر الذي تتحرر فيه اللغة من قيد الوجه الواجد والمعنى الواحد، فبعض قصائد هذا الديوان ذات مرجعية حكائية قديمة كما يشير الشاعر نفسه في هوامش القصائد، وبعضها الآخر ذو مرجعية تاريخية مفتعلة تستند إلى شخصية تاريخية حقيقية يستثمر الشاعر ما تتيحه من دلالات تسمح بإنشاء حدث حكائي يصنع حكاية، داعمة لمقولة النص في خاتمته التي تنحو فيها اللغة نحو التعميم والتكثيف، وتتسم بالكشف عن رؤى عميقة تؤكد انتماء النص إلى الشعر، والشعر فقط.

وفي العودة إلى النموذج الذي اثبتناه "صيحة الجرار" للتدليل على استثمار الشاعر للبناء الحكائي والمضمون الحكائي، في تشكيله للنص، نجده عمد إلى العنوان، بوصفه عتبة النص، التي يستطيع التصرف فيها لخدمة الشعري في النص (المقولة الشعرية) فغير في الأصل الحكائي لحكاية (الراعي والجرة) الشهيرة، لتغدو الجرة –في الشعر– جراراً، في إشارة إلى كثرة الحالمين، الذي يحطمون جرار أحلامهم، ولا يفعلون شيئاً، والشاعر/الراوي إذ يعلن (صيحة الجرار) عنواناً للحكاية، يستثمر ما يتيحه الشعر للحكاية، من تحرر عبر عنه بوساطة انزياح عن عنوان الحكاية الرئيس (الراعي والجرة)، الأمر الذي منح الرؤية الشعرية بعداً عميقاً، بإسناد الصيحة –بما تعنيه من احتجاج ورفض– إلى (جرار) وليس إلى جرة واحدة، في إشارة إلى إمكانية تكرار الحكاية، وتوالي حدوثها، على الرغم من أن الشاعر لم يتدخل في تغيير متن الحكاية التي لم يكن فيها سوى جرة واحدة، هي الحاضرة داخل النص، وهي التي تقع ضحية الفعل الإيجابي الوحيد في النص كما في الأصل الحكائي، والمتمثل بحركة عصا الراعي، الواقع تحت تأثير الحلم، حين تتحطّم موقفة بتحطمها سلسلة من الأحلام المجانية، في استباق سردي يقود القارئ قبل الدخول إلى الحكاية، وقبل وصول حدثها إلى ذروته، يقوده إلى مصير الجرة (جرة الأحلام) في نهاية الحكاية، وهو

استباق حققه العنوان، الذي شكل كذلك خلاصة أو تلخيصاً تقدم النص، رغم أنه نتيجته، ولعل الملحوظة الهامة حول العنوان الذي جاء تركيباً إضافياً، هو إفراد الشاعر للفظة "صيحة" في حين جمع الجرة لتغدو جراراً، لتأكيد وحدة الحدث الحكائي، وتكراره من خلال تحطيم جرار الحالمين في كل زمان، والعاجزين عن تحقيق أحلامهم، وهي المقولة التي يسعى الشاعر إلى تأكيدها عبر إشارات هامة في النص كان أولها العنوان، أما الإشارة الثانية إلى ترشيح الحكاية للتكرار، والحضور الدائم فتتصدر النص، الذي يستهله الشاعر/الراوي بالقول:

"عنقاء تخفق جرة الراعي الأجير

مذ صار ... "

في إشارة واضحة إلى حضور متجدد لمضمون الحكاية في كل حين، إنها دوماً تخرج من رماد الزمن كالعنقاء، لتتحطم على رؤوس الحالمين، الذين يقفون موقفاً سلبياً من أحلامهم، ولا يسعون إلى مباشرة الفعل لتحقيقها، وهي إشارة اسندها الشاعر/الراوي إلى الرمز (عنقاء) انتصاراً للغة الشعرية، التي أراد لها أن تتحكم بحركة السرد ولا تذوب فيه، في استثمار لمقولة الحكاية، ومغزاها التعليمي الذي عمل على تطويره.

وفي محاولتنا رصد زمنية الحدث الحكائي، نجد أن الشاعر/الراوي، حافظ على سمة هامة من سمات الحكاية هي السمة التاريخية، فأبقى الزمن الماضي زمن الحكاية، مسيطراً على حركة السرد، أما الأفعال المضارعة داخل الحكاية، فقد أدت وظيفة هامة حيث عبّرت عن تلك اللحظات التي استغرق فيها الراعي في عالم الحلم: "أبيع، أشتري، تلدان" والتي أدت وظيفة تمثيل التوتر المطلوب بين الواقع والحلم(الصكر، 1999)، أما الأفعال المضارعة الأخرى التي ظهرت في المقطع الافتتاحي مثلاً، فقد أدت وظيفة خارجة عن صيرورة الحدث الحكائي، فالفعل "تخفق" خدم تلك الدلالة القائمة على تكرار الحكاية والتي أشرنا إليها، فالحكاية ما برحت تخفق كالعنقاء منذ كانت. وبقية الأفعال المضارعة أفعال توصيفية خارجة كذلك عن صيرورة الحدث الحكائي، لأنها جاءت تفسيرية أو تمثيلية، كتلك الأفعال التي مثلت وظيفة العصا/أداة الفعل، في تسليط للضوء عليها،

قبل ذلك الدور الذي تمثل فيه أداة لتحطيم الحلم. أما الأفعال التي قادت الحكاية، فلم يخرجها الشاعر من ماضيها: (قال، توسد، بدت، عج، شب، ارعوت، مضى، انقض، صاح، أغرق) مع تلك الأهمية الخاصة للأفعال: (قال، انقض، صاح، أغرق) التي تمثل الحكاية في تفاصيلها الحادة. قبل أن يختمها بأفعال مضارعة عملت على جعل الحكاية حالة حاضرة ودائمة ومرشحة للتكرار.

ولأن الحكاية في أصلها النثري، تقوم على الشفاهية، وتحتاج إلى السجع، لإحداث تناغم صوتي يشد المستمع، ويبعد عنه الملل، وهو ما يتضح من خلال ذلك الاستهلال التقليدي المتكرر لأي حكاية:

(كان يا ما كان، في قديم الزمان، وسالف العصر والأوان ...)

فقد ألزم الشاعر/الراوي نفسه بنظام تقفيه، حيث يوافق روي السطر الأول، السطر الثالث، والثاني يوافق الرابع، كما في نظام السونيت الذي اعتمده -كما سبقت الإشارة- في بناء نصوصه الحكائية، والتي منها هذا النص (صيحة الجرار) وهو أمر طبيعي ما دمنا أمام نص شعري في المقام الأول، واعتمد الحكاية بناء ومضموناً، وجاء شعرياً حكائياً.

بقي أن نلحظ تلك الخاتمة، التي تدخل بها صوت الراوي العليم ولكن ليخاطب الشخصية الرئيسة والوحيدة في الحكاية (الراعي)، ناقلاً أثر الحكاية إليه ذاته، حيث دمج ذاته وتجربته في جو الحكاية مستخدماً أسلوب النداء، ليخرج الحكاية من ماضيها ويضعها في صميم حاضره:

يا راعي الأغنام! جرتك المليئة فوق راسي

مالي ألم حطامها، وأرى غدي في سمن أمسي؟

يلاحظ أن الشاعر أقفل القصيدة من حيث البناء الموسيقي إذ جعل القافية واحدة في بيتي النهاية، مما جعل من الجناس الناقص (رأسي، أمسي) فعلاً موسيقياً موحياً ومحكماً جداً.

إنه يعمم مدلول الحكاية، ويعمقه، ويوسع حكمتها، عبر لغة انتصرت للشعر، وكثفت معاني الحكاية ومدلولاتها، وعبّرت عن رؤية تستنكر رؤية الغد في سمن الأمس! مع ما في التعبير من اتكاء على ترميز عناصر الحكاية ذاتها

(سمن)، إنه شجب لجيل ما زال محتجزاً نفسه، وفكره في الماضي، ومستلباً إليه، وهي عملية تسير باتجاه يعاكس سير الحكاية، فالراعي الأجير في الحكاية- يهرب من حاضره إلى آت محلوم به، والإشارة التي أوردها الشاعر/الراوي، تشجب الهروب إلى الأمس/الماضي بحثاً عن الغد، وهما موقفان يبرز الحاضر ضحية لهما.

إن الشاعر/الراوي هنا، يؤكد تلك الرؤية الشعرية التي تنتصر لحاضر محاصر بين أمس مضى، وغد مجهول، ليبقى السؤال دائراً وحاضراً بقوة وحائراً:

مالي ألم حطامها، وأرى غدي في سمن أمسي؟

ليدلل على موقف حضاري وفكري، يتبناه الشاعر، ويدافع عنه، وهو بذلك يشخص حالة أمة ضائعة (الآن من خلال سيطرة الفعل المضارع في المقطع الختامي) بين ماض انقضى، وغد لا يُبشر الحاضر –الراهن، بخير تجاهه، ويدعو الشاعر ضمنياً إلى عدم تجاوز الحاضر والقفز عليه من خلال الاستغراق بالأحلام، أو من خلال الاستمتاع باجترار الماضي، فلا يعقل الإصرار على رؤية الغد في سمن الأمس المنسكب!

لقد استطاع الشاعر من خلال المقطع الأخير، أن يرتقي بالحكاية من هدفها التعليمي المحض، بأن فتح النص على آفاق رؤيوية جديدة وعميقة

لقد شكلت الحكاية بنية النص، دون أن تسلبه الانتماء إلى الشعر، بل انصهــرت ضمن منظومته، وغدت شعرية تماماً حين أذابها الشاعر في قصيدته التي استثمر فيها مرجعية حكائية لطالما تناولها الناس، لكنه أعاد تناولها، وتقديمها، وتوجيهها لخدمة رؤية شعرية كاشفة، تمثل واحدة من إشكاليات الراهن العربي، الذي تقتله السلبية، والأحلام العريضة التي تشكل دفاعات نفسية، تلجأ إليها الأمة هروباً من استحقاقات الحاضر وضغط الواقع المأساوي.

ولمقاربة النمط الثاني للاستثمار الحكائي في القصيدة الحديثة، نقرأ قصيدة فسيفساء للبياتي، والتي جاءت حكاية ضمن سلسلة نصية معنونة بـ (عذابات الحلاج) في ديوانه سفر الفقر والثورة، تتشكل من ستة مقاطع هي على التوالي: (المريد، رحلة حول الكلمات، فسيفساء، المحاكمة، الصلب، رماد في الريح)، وإذا

كانت المقاطع الستة تدور حول شخصية الحلاّج، تلك الشخصية الجدلية في التاريخ الإسلامي، والتي كان البياتي من بين الشعراء الذين استحضروها، ووظفوها رمزاً كبيراً من رموز الرفض والثورة ضد التسلط وآلات القهر(أبو غالي، 1997)، فإن ثمة غموضاً في هذا المقطع الحكائي -فسيفساء- ربما يشكل فهمه ضمن تقنع الشاعر بقناع الحلاج، إذ يبدو التأويل لإعادة الانسجام للنص ضمن المقاطع مجتمعة، عملية خطرة، غير أن ما يعنينا تحديداً هو المبنى الحكائي للنص الذي سنأتي بعد قراءته لنجتهد في تأويله" يقول البياتي:

فسيفساء

مهرج السلطان
كان يا ما كان
في سالف الزمان
يداعب الأوتار، يمشي فوق حد السيف والدخان
يرقص فوق الحبل، يأكل الزجاج، ينثني مغنياً سكران
يقلد السعدان
يركب فوق ظهره الأطفال في البستان
يخرج للشمس -إذا مدت إليه يدها- اللسان
يكلم النجوم والأموات
ينام في الساحات
كان يحب ابنه السلطان
يحيا على ضفاف نهر صوتها
وصمتها
لكنها ماتت -كما الفراشة البيضاء في الحقول
تموت في الأفول
فجن بعد موتها
ولاذ بالصمت وما سبح إلا باسمها
وذات يوم جاءني

يسألني
عن الذي يموت في الطفولة
عن الذي يولد في الكهولة
رويت ما رأيت
رأيت ما رويت
كان ويا ما كان".

أخذ بعض الدارسين على البياتي في هذا المقطع، انقطاعه عن سياق القناع الذي اتخذه وهو شخصية "الحلاج" وعده خروجاً على القناع أو تمزيقاً له(أبو غالي، 1999)، غير أننا نرى أن البياتي لم يكن معنياً بقناعه من حيث الالتزام بما يسقطه بقدر ما هو ملتزم بما يعني له القناع -الحلاج- الذي توحد واندغم في البياتي نفسه، والصورة التي ترسمها حكاية مهرج السلطان، صورة لمن يسترضون السلطان، ويخطبون وده أو أبنته أو عطاياه.. على حساب كرامتهم وانسانيتهم، هي دون شك من الصور التي تعمق من عذابات الحلاج -البياتي، إلى حد يتجاوز صورة المحاكمة ذاتها، وهي صورة تتكرر في كل عصر، وفي هذا المقطع لم يغب الحلاج، بوصفه الشخصية القناعية، لفظاً وحسب، بل غاب البياتي كذلك، واكتفى بدور السارد، الذي يقف في موقف المشاهد (رويت ما رأيت) الذي برز سردياً من خلال الرؤية من الخارج، ويعلم أقل مما تعلم الشخصية.

لقد بنى الشاعر/السارد، حكايته مستثمراً ما تتيحه الحكاية من إمكانية التغريب، حيث اعتمد شخصية المهرج، الذي يقوم بأفعال غرائبية وعجيبة منحت اللغة انتماءً صريحاً للشعر، الذي لا يضيق بصورة المهرج وأفعاله المدهشة والغريبة..

وفي هذه الحكاية نرى أن البياتي لم يخرج على القناع بقدر ما توحد معه، حيث استخدم ضمير المتكلم ليصير البياتي/الحلاج هو الراوي لما رأى، وهو ما يمكن اعتباره منحنىً فانتازياً تجاوز فيه الشاعر/السارد الواقع ليرسم حدثاً غير ممكن الحدوث أو لم يحدث حقيقة، يؤكد أن الشعر يستوعب ربما أكثر من السرد ذاته (الفانتازيا) بهذا المفهوم.

والإشارة الأهم هي أن البياتي في هذا المقطع، استطاع أن يتخذ من الحكاية شكلاً يصب فيه محمولاً خاصاً، لا ينتمي إلى مرجعية حكائية محددة ومعروفة، غير أنه حافظ على أبرز سمات الحكاية، حيث زمنها هو الزمن الماضي (كان ويا ما كان في سالف الزمان) وهو الاستهلال المتكرر دائماً في الحكايات، لتأكيد انتمائها إلى الماضي والأفعال الرئيسة المكونة للحدث الحكائي: (كان، ماتت، جن) والفعل كان يصبغ الأفعال المضارعة داخل الحكاية بصبغة الماضي تماماً: كان يداعب، كان يمشي، كان يرقص.. كان يحب أبنه السلطان.. وهي أفعال أدت وظيفة دينامية هامة، للتعبير عن حالة من التوتر واستغراق الشخصية -المهرج- بأفعاله، وساعدت على وصف الشخصية من خلال أفعالها، أما الحكاية برمتها فانتهت في الماضي الذي بدأت فيه.

والملحوظة الهامة كذلك هي استثمار البياتي لما تتيحه تقنية الحكاية من غرائبية، يقبلها المتلقي، بل تميل نفسه إليها، من خلال شخصية مهرج السلطان، وما يمارسه من أفعال تجذب الانتباه، وتسترعي الترقب، وتحقق الشد والمتابعة، وتعزز التشويق لدى المتلقي.

والبياتي في مجموعة "سفر الفقر والثورة" ذاتها كتب أيضاً "المغني والأمير" وهي حكاية شعرية، لعب فيها البياتي دور الراوي المساوي للشخصية (الراوي مع):

كان على الحصيرة
ممدداً مناجياً أميره:
يا قمر الزمان
أسألك الأمان
فإنني رأيت في الأحلام
تاجك منه يصنع الحدّاد
نعل حصاني، ويحز رأسك الجلاد
وتجدب الحقول في شتاء هذا العام
وتفتك الملة بالجباة والقضاة

ويحكم العصاة والأشباه

وانني رأيت في اليقظة في السماء

سجادة حمراء

مسحورة تطير في الهواء

فانتفض الأمير ثم ضحكا

وقال للجلاد شيئاً وبكى

فاصطفقت وأغلقت أبواب

وانقلبت آنية الطعام والشراب

... وانطفأ القنديل ثم أسدل الستار.

فالنص حكاية، مكتملة السمات، تشكل رؤية شعرية كاشفة، للاستبداد الرافض لمجرد الحلم الذي يتجرد فيه المرء من قيود الخوف ويتسلح فيه بالجرأة، تماماً كرفض السلطان للجرأة في عرض الحلم عليه، أو حتى حديث اليقظة. إنها حكاية شعرية تستقر في عمق الواقع، لتسفر عن علاقة الفن بالسلطة، التي تنهي الفنان على نحو مأساوي، إذا ما حاول الصدق حتى في نقل أحلامه.

كما نجد مثل هذا النمط لدى أمل دنقل في قصيدته "طفلتها"، حيث استثمر المبنى الحكائي تماماً، وصاغ حكاية عاشقين فجأهما الزمان، وحكم بفراقهما، والنص على بساطته استعانة حكائية واضحة.

ولعـل أبـرز ما قدمته تقنية الحكاية للشاعر الحداثي، خدمة السكوت عن التفاصيل التي يستطيع المتلقي أن يملأهـا، وهو الأمـر الذي احتفظ للغة القصيدة الحديثة بميزتها الإيحائية، التي تعزز انتماءها للشعر المعفى من رصد التفاصيل كاملة وتقديمها كما يفعل الكاتب.

الشخصيّـــة

يزعم الباحث أنه لا وجود لنص شعري خال تماماً من السرد، حتى تلك النصوص ذات الطابع الغنائي المحض، ذلك أن من ينعم القراءة في أي بنية لغوية، فإنه يستطيع توسيعها لتغدو "قصة قصيرة وإن تكن أهميتها ضئيلة"(إيكو،

1996). لذا فإن الشاعر الحديث، الذي يعي مثل هذه العلاقة بين اللغة بشكلها العام ونظريات السرد الحديثة، عمد إلى السرد، ليعزز من قدرة نصه النازع نحو التعبير الشامل عن الرؤى والأفكار الكبرى، عبر أداء متماسك تكون فيه الرسالة الشعرية متعددة، ويكون الشعر حقاً "العالم وقد تحول إلى لغة"(إيرليخ، د.ت).

ولما كانت بنية أي نص سردي تقوم على عناصر محددة، تشكل الشخصية، بمفهومها العام، وفي مختلف أشكال السرد وفنونه، سواء كانت رواية أم قصة قصيرة أو حكاية، ومهما تعددت، تشكل عنصراً سردياً غاية في الأهمية، لأنها تقود الأحداث، وتمثل الجانب المتطور والنامي في العمل السردي، كما تمثل الجانب المسيطر والمؤثر والمتأثر على امتداد زمان السرد ومكانه، فقد التفت الشاعر الحديث إلى هذا العنصر السردي الهام، وما يتيحه من إمكانية التعبير الحر، عبر رصد السلوك الإنساني، وتفاصيل الحياة اليومية، للوقوف على معاناة الإنسان المعاصر، وتصويرها بوضوح، وكثيرة هي النصوص الشعرية، التي تشير عناوينها إلى أسماء شخصيات، ويشكل الحديث عن شخصية من الشخصيات (واقعية أو من ورق بحسب تعبير بارت)(بارت، 1993) محمولها الرئيس، بل إننا نجد في مكتبة الشعر حضوراً لافتاً لدواوين ومجموعات شعرية تمثل عناوينها أسماء شخصيات أو يشكل اسم الشخصية أو وصفها جزءً رئيساً في العنوان مثل: (بستان عائشة للبياتي، مملكة عبد الله لحميد سعيـــد، قالت لي السمراء ويوميات امرأة لا مبالية لنزار قباني، خروج رأس الحسين من المدن الخائنة لقاسم حداد، عودة وضاح اليمن لعبد العزيز المقالح، أغاني مهيار الدمشقي لأدونيس.. وغيرها الكثير).

وفي اعتماد الشاعر الحديث على عنصر الشخصية فإننا لا بد من أن نفرق بين ثلاثة أبعاد في الشخصية: شخصية القناع، واستدعائه لشخصية الرمز التاريخي/الديني/الثقافي، والشخصية المستحدثة المخلوقة خلقاً جديداً، أما الشخصية القناعية، فإن الباحث يرى أنها تقنية درامية بارزة في القصيدة الحديثة التي تعرف لدى الباحثين (بقصيدة القناع) والتي سنأتي على درسها في الفصل الخاص بالدراما والشعر في استعراض لبعض النصوص الشعرية والتي سبق وأن اشرنا إلى

بعضها في حديثنا عن الحكاية في نص البياتي "فسيفساء" الذي يمثل مقطعاً من قصيدة تقنع فيها البياتي بقناع الحلاج.

وفيما يتعلق باستدعاء الشاعر لشخصية الرمز التاريخي /الديني/الثقافي، فإن ذلك في رأي الباحث المتواضع لا يعد سمة سردية لأن الشاعر إنما يستقدمه لـ"يربط النص ويشد مفاصله ويجنبه التفكك والرتابة والتكرار"(اليوسفي، 1992) ولا يقصد تقديمه داخل النص تقديماً سردياً بل يستثمر ما يثيره من معان تاريخية/دينية/ثقافية تثري النص، وتقيم مشتركاً مع القارئ/المتلقي يأنس من خلاله النص ويتفاعل مع مقولاته.

وفي هذه المحطة فإن التركيز منصب على تلك الشخصية المستحدثة والمخلوقة خلقاً جديداً أو الشخصية المتخيلة التي يبتكرها الشاعر وما تلبث أن تصبح رمزاً خاصاً يربط أجزاء النص ويحرر الشاعر من قيد المباشرة، ليغدو سارداً لحدث ربما لم يشارك فيه ألبتة بل ينقله بوصفه خارجاً عنه وراصداً له، وهو ما يفعله السارد في روايته أو قصته في معظم الأحيان.

وهنا نلحظ عناية الشاعر بعرض هذه الشخصية (الجديدة أو الطازجة) عبر وصفها، ورصد سلوكها الخارجي وانفعالاتها، وصولاً إلى أعمق ما تعانيه، ذلك أن الشكل الخارجي للشخصية ينبئ عن باطنها على نحو أكثر سلاسة وإقناعاً وموضوعية، الأمر الذي يجعل عملية التلقي عملية محتاجة إلى الحذر، يكون المتلقي خلالها في موضع المراقب لكل التفاصيل، في رحلة "البحث عن معنى"، عبر إعمال المخيلة لاستظهار صورة للشخصية/موضوع النص، ما دامت تحمل مقولته، وتشكل بحضورها الفاعل في جسد النص رؤيته الشعرية العامة.

ولعل من أبرز النماذج على الشخصيات المخلوقة خلقاً جديداً أو طازجاً في القصيدة العربية الحديثة ما نجده لدى السياب في قصيدته المهمة المعنونة بـ "المخبر"، والتي استطاع فيها الغوص في أعماق هذه الشخصية وانتزاع اعترافات سايكولوجية حادة وعميقة جعلت من المخبر شخصية عارية ومكشوفة رغم محاولات التستر والتمظهر بالقوة، وكذلك في مطولتيه "حفار القبور" و "المومس العمياء" اللتين استطاع السياب الإحاطة بالشخصية الرئيسة في كل منهما من

جوانب متعددة ومتشابكة في طقس شعري يعج بالدراما في جوهرها التراجيدي العميق عمق معاناة الإنسان فوق الأرض، كما نقرأ في ديوان خليل حاوي "البحار والدرويش" التي يتجلى فيها السرد بوصفه التقنية التي اختارها حاوي لتقود عجلة نصه حيث وقف الشاعر السارد في منأى عن الأحداث التي يوجهها ويتحكم بسيرها، ونقرأ للبياتي نصاً رغم صغر حجمه إلا أنه توصيف دقيق وعميق لشخصية الشاعر التي عنون بها النص وجاءت حكاية عن شخصية الشاعر يقول:

أشعل في أصفاده النار،
وقال لسجون الأرض أن تنهار
باح بسر حبه الفاجع للأمطار
وعندما استشهد في هياكل النور وفي المعراج
أودع في قصيدة رماده
صار ضريحاً غامضاً يزار.

فالبياتي هنا يسرد حكاية الشاعر من خلال أفعال مسندة إلى ضمير الغائب (هو) العائد إلى العتبة/العنوان وهي أفعال ماضية، اختتمها البياتي/السارد بالفعل المضارع (يزار) لتأكيد خلود الشاعر عبر بوابة الموت..

وفي مقاربتنا لدخول عنصر الشخصية إلى القصيدة العربية الحديثة لم نلامس تماماً تلك القصيدة "التي تتشكل من خلفية موضوعية، لا أثر لصوت الشاعر المتكلم بضمير الأنا، ولا تظهر ذات الشاعر، وتختفي ضمائر (الأنا) و(الذات) و(النحن)، كما أنها تخلص من الضجيج العاطفي، ويتمثل فيها بشكل أساسي عنصر الدراما والتضاد، وأهم ما يربــط أجزاءها العنصر المكاني، الذي يسود جو القصيدة"(علوان، 2000). بل إننا في هذه المقاربة نسلط الضوء على جانب استقدام الشاعر الحديث لعنصر الشخصية، ورصده لسلوكها الخارجي، وانفعالاتها، من موقع الراوي المشارك لتأتي الرؤية السردية منطلقة من أسلوب السرد الذاتي أو الراوي الشاهد (السارد الشاهد) الذي لم يشترك في الفعل وهو ما سمي السارد المؤلفي الذي يرصد ويسرد(مارتن، 1998) وينوع فيه السارد في استخدام الضمائر، فيستخدم ضمير المتكلم -الشخص الأول (أنا) و (نحن) بطريقة

اعترافية أو (ثوبيوغرافية) على طريقة السيرة الذاتية، كما يستخدم الشاعـر/السـارد ضمير الشخص الثالث (هو) في سرده الذاتي، ليمنح الشخصية استقلالية، ويمنح النص قسطاً من الموضوعية، في محاولة لاستبطان وعي هذه الشخصية، وتقديمها كما هي من وجهة نظره(تامر، د.ت).

ولعل من أبرز الشعراء الذين استقدموا تقنيات وعناصر السرد بعامة، والشخصية بخاصة إلى ميدان الشعر، سعدي يوسف، الذي كتب القصيدة التي تنحي صوت الشاعر -بوصفه ذاتاً فاعلـه داخـل النص- تنحيه جانباً، ليتحدث بوصفه سارداً، يرصد تفاصيل يومية لشخصية اختارها، أو ابتدعها، ويعرض من خلال سلوكها المرصود بعناية لأفكار وتجارب خاصة وعامة في آن، تشكل مجتمعة مقولة النص.

ويرى بعض النقاد أن سعدي يوسف، من أكثر الشعراء اهتماماً باليومي والعادي وتوظيفاً للتفاصيل في ثنايا نصوصه الشعرية، وأنه ما برح يعمل على "استنطاق اليومي وإدخاله في شبكة من العلاقات السردية، التي تنتهي بانفتاح النص على عالم من الاحتمالات، وإمكانات التأويل"(صالح، 1996)، بل إن "قصيدة التفاصيل اليومية شكلت بفضل شعر سعدي تياراً شعرياً واسعاً في القصيدة العربية في الوقت الراهن(صالح، 1996).

وسعدي يوسف من أوائل الشعراء الذين توسلوا لغة السرد وابدعوا نصوصاً وقصائد، تجاوزت مفهوم الاستعارة والمجاز، وما يتيحانه من إمكانات، واعتمدت بعض آليات السرد وعناصره، كالشخصية، التي يمعن في وصفها ورصد تفاصيلها الدقيقة وسلوكها، وتقوم على المفارقة، التي تعمل على كشف العوالم الداخلية للشاعر السارد نفسه، ومعاناته، يبدو ذلك جلياً في النص الذي اخترناه في مقاربة هذا النموذج من تجربة سعدي يوسف الممتدة في الزمان، تمثله قصيدته الموسومة بـــ "الأخضر بن يوسف ومشاغله" والتي كما يظهر العنوان تتحدث عن شخصية أسماها الشاعر/السارد الأخضر بن يوسف وهي شخصية تشير دلائل نصية كثيرة، إلى أن سعدي يوسف جردها من نفسه، فقد عاد ليصفها في نص آخر، بعدم الاتزان، والهدوء، وشتات الذهن... وعدم المقدرة على كتابة

قصيدة..."(يوسف، 1988) ويتأكد في النص موضع التحليل، ميل سعدي يوسف إلى لغة المسرح في شعره، وهو الذي أنتج عدداً من المسرحيات الشعرية مثل: (حكاية في فصل واحد، وحانة الطرق الأربعة، والطريق إلى سمرقند)(يوسف، 1988).

ولأن "أحداث الحياة اليومية تغدو ممتعة إذا شاركت فيها شخصيات معقدة التركيب، أو إذا أدركها وعي بعيد عن وعينا (المهرج، المجنون، الساذج، الزائر من ثقافة أخرى)(مارتن، 1998)، فإن سعدي يوسف الذي يعي ذلك تماماً قد جرّد من ذاته هذا النبي الذي أسماه "الأخضر بن يوسف" ليقود صيرورة الأحداث التي يرصدها ويقدمها عبر السرد، بعدما حقق لهذه الشخصية انفصالاً عنه واستقلالاً يتيح له رصد سلوكها والحفر عميقاً لانتشال النوازع والآلام والهواجس.. وقصيدة "الأخضر بن يوسف ومشاغله"(يوسف، 1988) يروي فيها الشاعر عن نبي/قرين يقاسمه شقته، وقهوة الصباح والحليب، وسر لياليه وملابسه، ويرى فيه الراوي ما يشير إلى القلق والكآبة، فيما يحيط بعينيه من زرقة كامدة، ونزوعاً إلى الرفض يدخله في طقس من التصوف، جاء ذلك في الاستهلال الذي رسم فيه الراوي مشهداً مارس فيه الشاعر دور السارد تماماً من خلال وصف للشخصية/الأخضر من موقع القريب المشارك (الراوي الذي يعلم أقل من الشخصية)، وشكل مشهد الاستهلال خلاصة سردية/إخبار (Telling) مهد للمقاطع الأخرى:

نبيّ يقاسمني شقتي
يسكن الغرفة المستطيلة
وكل صباح يشاركني قهوتي والحليب، وسر الليالي الطويلة
وحين يجالسني،
وهو يبحث عن موضع الكوب في المائدة
-وكانت فرنسية من زجاج ومعدن-
أرى حول عينيه دائرتين من الزرقة الكامدة
وكانت ملابسنا في الخزانة واحدة:
كان يلبس يوماً قميصي

وألبس يوماً قميصه

ولكنه حين يحتد..

يرفض أن يرتدي غير برنسه الصوف..

يرفضني دفعة واحدة.

لقد تمثل سعدي يوسف، ومن خلال شخصية الأخضر، وفي أكثر من نص شعري، قضية الحرية والثورة، واستطاع من خلالها -وقد جعلها تتصرف بحرية داخل النص- أن يفصح عن حلم الثورة والتغيير الذي لم يفارقه، فها هو يحاور الأخضر في نص آخر معنون بـ "حوار مع الأخضر بن يوسف" ويشكو إليه الجواز المزور والثورة المستحيلة وجبال القبيلة:

نسافر بين الجواز المزوّر، والثورة المستحيلة

ونأسى، لأن القناعات أكبر منا

وأصغر منا

وأن الجبال التي ناولتنا التشرد كانت جبال القبيلة

وهو ما يذكر بحضور جواز السفر في نص "الأخضر بن يوسف ومشاغله"، حيث شكل واحداً من العناصر المحورية التي حامت حولها هواجس الشخصية وأفكاره(صالح، 1996).

إن الشاعر/الراوي يطرح إشكالية الهوية، وموضوعة "الحدود التي ما تزال معارك" تفصل الذات عن ذاتها، من خلال شخصية الأخضر الذي يتداخل معه في تفاصيل حياته، ويرفضه دفعة واحدة، حين يحتّد، وهو الأمر الذي يشي بحالة من التضاد مع الواقع، يعيشها الشاعر/الراوي نفسه، وحالات من الصراع بين الذات والوسط.

ولما كان الأخضر يغادر الراوي مستخدماً اسمه ووجهه، لكنه يغادره بالنتيجة، فإن ثمة حاجة لتكرار السؤال (من يكون هذا الأخضر؟) وما الدلالة/الدلالات التي يظهرها اسمه أو يحيل إليها؟

إن رصدنا لمجموعة من الملحوظات حول "الأخضر بن يوسف" الاسم والسلوك الذي ظهر من خلال (مشاغله) في النص، يضيء جوانب هامة للرؤية

الشعرية العميقة لدى الشاعر، ففيما يخص اختياره لاسم الأخضر -وهو اسم شائع في المغرب العربي والجزائر تحديداً، مما يعني ارتباطه بتجربة الشاعر الذي مكث منفياً فترة من الزمن في الجزائر- غير أن الأهم من ذلك على صعيد الدلالة هو ما يشير إليه هذا الاسم (اللوني) من نزوع إلى الخضرة، ودلالات الحياة المتجددة، والثورة والحرية، في مقابل الموت والسجن والنفي والإذعان، فاسم الأخضر الذي جرده سعدي يوسف من نفسه، وفصله عنه، ليروي عنه -كما كان يصنع الشعراء العرب القدامى من حيث الفكرة- اسم يحمل من الاسقاطات والدلالات ما يبرر مقاسمته للراوي شقته، وقهوته وملابسه، ومرافقته له في زيارة محبوبته، ودخوله قبله، واستخدام اسمه ووجهه وقت يغادر. ولعل إضافة (ابن يوسف) تسفر عن ذلك، وتظهر أن الأخضر هو (سعدي بن يوسف) بحزنه وكآبته، ووجهه وربطة عنقه القانية، ألم يظهر وجه سعدي قناعاً لوجه الأخضر في الصفحة الثانية، التي ربما تكون صفحة الخارج، في مقابل الصفحة الأولى صفحة الداخل؟

سأستخدم اسمك ...

معذرة

ثم وجهك ...

أنت ترى أن وجهك في الصفحة الثانية

قناع لوجهي

إن أمر الأخضر لا يشكل على رجال الجوازات، الذي يختمون جوازه وهم يعلكون النبيذ الرديء!!

إنه ينوب عن الراوي/الشاعر، ويقوم بما لا يستطيعه من سلوكات حرة وغريبة ونزقة ومحببة.

ومهما يكن من أمر هذه الشخصية (الأخضر) فإنها عملت على مغادرة صوت الشاعر إلا بوصفه سارداً، يرصد حركات بطله، وسكناته ويسرد معاشرته له، وحزنه، وحنينه، وتبرمه بالحرس الملكي الذي يغلق طريق الثورة، ورغبته المفعمة في الحرية والضياء عبر المضي (خارج الحجرة المعتمة).

ومن الملحوظ الحضور الثري للمكان في نص الأخضر، بوصفه ميداناً للحدث، والحلم في الوقت ذاته: "الشقة، البار، وجدة، طريق الصخيرات، الحجرة المعتمة، الجدار الذي يحمل النافذة، باب سبته، المدينة، المسلخ البلدي، الحديقة..." كلها أمكنة امتد فوقها جسد القصيدة، وتحقق بوجودها الفعل الشعري، والزمن الشعري، الذي نلحظ فيه هيمنة الزمن الحاضر، من خلال حضور الأفعال المضارعة: (يقاسم، يسكن، يشارك، يجالس، يبحث، أرى، يمتد، يرفض...) والمسندة إلى الشخصية، وهو الأمر الذي يؤكد هيمنة الحاضر كما أشرت، وثقله وسطوته على الراوي، كما إن توالي الأفعال المضارعة يصف حالة من التوتر والقلق والخوف، وعدم الرضا تعصف بالراوي/الشاعر –ولم تزل- محاولاً أن يحفر في الأعماق التي تخبىء الألم والأمل والحب، وتحوي نزوعاً إلى الحرية والثورة التي تعيد الأمور إلى نصابها، وتحقق تصالحاً واتحاداً بين الراوي/الشاعر وشخصية الأخضر، في ذات واحدة، وهو ما لم يحدث داخل النص.

ولعل دعوة الراوي/الشاعر للزمن الماضي، ووضعه له في بوتقة الحاضر، في حشد للذكريات، قد ضغط على الحاضر وعظّم من ثقله، بمرافقة الحوار للسرد:

ولما التقينا على حافة البار
أخرج من جيبه زهرة، وانحنى
هامساً: انها لي ... أتيت بها
عير أسوار (وجدة)، حيث الحدود
التي ما تزال معارك ...

أو بالميل إلى الوصف، لإطالة زمن السرد (أو العمل على إبطائه) والإيهام بتوقف حركته، لينحو عميقاً ويكشف حشداً من الهواجس والرؤى:

على باب سبته   كان رجال الجوازات خلف مكاتبهم
يحتسون النبيذ الرديء
وفي البعد...
حيث المدينة في ليلة العيد

تخترق الشهب الاصطناعية الأفق المتلبد

كانت تضيء

تضيء

تضيء

كما ساند الحوار السرد، وجعل الزمن الشعري مساوياً لزمن السرد، وهو ما ساعد في كشف رؤى هامة تبشر بالثورة والحرية:

تتبعته، خجلاً، ما يزال الذراعان معتنقين،

انتظرت قليلاً أمام التقاطع، كانت

فتاتي تشير إلى واجهات المخازن ضاحكة ...

كان يسخر منها، مشيراً إلى الشجر المتطاول

في مدخل المسبح البلدي ... استدارا

فاسرعت خطوي وراءهما ... ها هما

يدخلان الحديقة: هل تبصرين الغصون الصغيرة؟

هل تلمسين بها الخضرة البكر؟ هل تسمعين

بها النبض مندفعاً؟ قربي ذلك الغصن

منك ... اجعليه لصيق ذراعك .. كوني

له نسغه، وليكن في ذراعك منه

ارتسام الوريقات ...

استطاع الراوي/الشاعر، أن يوظف ذكرياته ليشحن الحاضر، ويؤججه بالرؤى التي تمثل هواجسه، فحين يختلط الماضي في بعد زمني آخر هو الحاضر، تصبح المفارقة أكثر إيلاماً، وتكشف عن أكثر من بؤرة للتراجيديا التي يرسمها الراوي، فـــ "الحدود التي ما تزال معارك" والحرس الملكي الذي يغلق الدروب، في وقفة الذكرى الأولى، ثم سيطرة التفكير بالثورة على الشخصية حتى في أكثر اللحظات رومانسية، حين يرافق الفتاة التي لم ينسبها الراوي إلى قرينه، بل نسبها إلى نفسه "كانت فتاتي تشير إلى واجهات المخازن"، إنها ليست فتاة ذلك القرين،

المسكون بالثورة، والرفض، بل فتاة الراوي/الشاعر -الوجه الواقعي- المأخوذة بواجهات المخازن!!

إن القناعة بأن شخصية الأخضر بن يوسف هو الوجه الآخر -الداخل- لشخصية الراوي/الشاعر، تقودنا إلى الكشف عن حالة من الاغتراب يعيشها الشاعر، ففتاته تجهله، تجهل وجهه الآخر، وتنتمي لعالمه الخارجي، وتهتم بالواقع الزائف الرابض فوق الأرض (واجهات المخازن) في حين أنه يهتم بـــ (الشجر المتطاول، وبالغصون الصغيرة، وبالخضرة البكر..) أي بواقع طبيعي وحقيقي ينتمي للأرض، ويلتحم بها، ويمثل -سيميائياً- الثورة، ويبشر بها، إنها هاجسه الحاضر بقوة، والذي عبّرت عنه الشخصية من خلال سلوكها، وأسئلتها التي ظهرت في المقطع السابق على شكل تداعيات أكدت تعلق الشخصية (والراوي بالنتيجة) بحلم الثورة، التي يؤمن بها الراوي كما تؤمن بها شخصية الأخضر إيمان الأنبياء، ألم يكن الأخضر نبياً يقاسم الشاعر/الراوي شقته في مطلع النص؟!

لقد تحرر سعدي يوسف من سطوة المباشرة في نص "الأخضر بن يوسف ومشاغله" ونجح في الكشف عن عذاباته، وهمومه، عبر توسله لغة السرد، حين أصبح راوياً، وجعل من حكاية شخصيته -التي وهبها الاستقلال عن ذاته والانفصال عنها- حكاية مفارقة تكشف عن داخل قلق، ومزدحم بالأحلام الكبيرة.

كما استطاع أن يوظف عنصر الشخصية السردية، كواحدة من عناصر السرد الأساسية، في بناء نص مليء بالتفاصيل التي تغذي رؤية شعرية ترفض الواقع، وتهجس بتغييره، وقد أظهر سعدي يوسف، مقدرة في إبقاء النص مشدوداً إلى جنسه (الشعر) حيث اللغة المكثفة والموحية والمراوغة، والمدججة بالرمز، والإيحاء، رغم محمولها السردي، الذي بقي محكوماً بالنص الشعري، وخادماً له، يعزز بنيته، ويستجمع ما تباعد من أجزائه.

لقد اتخذ سعدي يوسف من (الأخضر بن يوسف) رمزاً شعرياً خاصاً، رافقه في نصوص كثيرة، جاءت بعد هذا النص -موضع الدراسة- هي:

- (حوار مع الأخضر بن يوسف)(يوسف، 1988) في العام 1974
- (عن الأخضر أيضاً)(يوسف، 1988) بعد ذلك بشهور

- ثم (كيف كتب الأخضر بن يوسف قصيدته الجديدة)(يوسف، 1988) في العام 1976
- وفي نص (انغمار)(يوسف، 1988) ضمن ديوان قصائد أقل صمتاً في العام 1979
- وفي مجموعته الشعرية المعنونة بـــ (أوهام الأخضر بن يوسف)(يوسف، 1988) ضمن المجلد الثاني من أعماله الشعرية الكاملة والمؤرخة جميع قصائدها بين عامي 1979-1980.

والملاحظ أن سعدي يوسف حريص على أن يؤرخ لكل قصيدة، الأمر الذي يتيح للباحثين والنقاد رصد تطور بنية قصيدته على امتداد تجربته مع الشعر، عبر نصف قـــرن من الزمان، وهو ما يتيح الوقوف على دوره في دعم الحداثة الشعرية العربية، ضمن مراحلها المختلفة منذ الخمسينيات وحتى اليوم، بتجارب شعرية سعت نحو التفرد، وكان لها بالتأكيد أثر في جيل من الشعراء، أخذ يحذو حذو سعدي في تخليه عن كثير من العناصر التي تقوم عليها القصيدة الحديثة، والاكتفاء بالموسيقى وبعض عناصر السرد وتقنياته، التي تقوم عليها قصائد كثيرة ظهر أن حضور السرد فيها حضور كبير وفاعل، ويحتاج إلى دراسة مستقلة، كما أن تجربة شعرية ممتدة في الزمان كتجربة سعدي يوسف محتاجة أيضاً إلى دراسة تحيط بمختلف جوانبها الإبداعية التي رفدت نهر الحداثة الشعرية العربية وأمدته بزخم كبير ولم تزل..

الحـــــوار

يشكل الحوار بنوعيه الأحادي (**Monologe**) والمتعدد (**Dialoge**) واحداً من أبرز عناصر السرد، التي استقدمها الشعر ضمن محاولات هروبه الدائمة من شبهة الغنائية، التي تجعل من الشاعر مركز القصيدة، ومحورها، ولسانها الأوحد.

والحوار في الأساس لغة المسرح، التي يقدم الكاتب الأحداث والشخصيات والحركة التامة لنصه المسرحي عن طريقها، ولعل إغفالاً مهما كان بسيطاً للحوار وصيرورته وتطوره في العمل المسرحي يكاد يسمه برمته بالضعف، الأمر الذي

"لا تتركوني يا سكارى
للموت جوعاً، بعد موتي- ميتة الأحياء- عارا
لا تقلقوا .. فعماي ليس مهابة لي أو وقارا
ما زلت أعرف كيف أرعش ضحكتي خلل الرداء
-إبان خلعي للرداء- وكيف أرقص في ارتخاء
وأمس أغطيه السرير، وأشرئب إلى الوراء
ما زلت أعرف كل ذاك، فجربوني يا سكارى!
من ضاجع العربية السمراء لا يلقى خسارا..."

ويمضي الحوار مؤلماً وحاداً، قبيل أن تصل القصيدة إلى منتهاها، فالحوار يقف على ذروة الألم الإنساني والقومي معاً، وهو الألم الذي يشكل ثيمة القصيدة، حين تتداعى الهموم لتكون صورة المومس العمياء نتاجاً منطقياً لواقع مريض، يصرخ السياب في وجهه، ويعيد رسم صورته البشعة المستمرة:

مات الضجيج، وأنت، بعدُ، على انتظارك للزناه،
تتنصتين، فتسمعين
رنين أقفال الحديد يموت، في سأم صداه:
الباب أوصد.
ذاك ليل مرّ ...
فانتظري سواه.

أما عند البياتي فإن الحوار يغدو عميقاً، حين يمتد وعي (السارد/الشاعر) إلى حد يؤهله لنقل حوار الحجارة، في عملية تجعل من الحوار أداة تقود الرمز الشعري إلى ذروة النقد السياسي والاجتماعي، حين يكون الصوت داخل النص الشعري هو صوت الحجر، ففي نصه الموسوم بـــ "حديث الحجر" والقائم على شكل حوارية يتجلى الحوار بوصفه تقنية شعرية هامة تماماً كما تتجلى مقدرة الشاعر على الاختفاء وراءها وقيادتها بمهارة، والاكتفاء بدور السارد:

حجر قال لآخر:
لم أسعد بوجودي في هذا السور العاري

فمكاني هو قصر السلطان
قال الآخر: يا هذا
محكوم بالموت عليك
سواءً كنت هنا أم في قصر السلطان
فغداً يهدم هذا القصر
وهذا السور
بأمر من حاشية السلطان
ليعيدوا اللعبة من أولها
ويعيدوا توزيع الأدوار.

وفي نص آخر موسوم بـــ "الموت في الشعر" ينتصب البياتي عبر الحوار ليعلن تمسكه بالشعر حد الموت بحثاً عن (عائشة) الحب الضائع والزمن المفقود:

سرنا نحو البحر، نودع شمس نهار
غاصت في الموج، فقالت:
الشعر حرام كالخمرة
لكني في الشعر أموت
من هي "لارا" هل هي "عائشة"
أم هي هذا الأفق الموصود
قلت: هي الحب الضائع والزمن المفقود
وإذا شئت مزيداً
فهلمي في البحر نغوص

ويتبدى الحوار في نصوص كثيرة للشاعر بلند الحيدري منها: (مدفن الظل، ساعي البريد، حديث للسبت القادم، ثرثرة في الشارع الطويل)(الحيدري، د.ت).

كما يظهـــر الحوار جلياً في ديوان سميح القاسم في نصوص مثل: (الإنسان الرقم، وزنابق لمزهرية فيروز..)(القاسم، د.ت)، وفي ديوان خليل حاوي في نصوص مثل: (عند البصارة، الناي والريح في صومعة كمبردج/الناسك)(حاوي، د.ت) (عازر، 1962)، ويظهر الحوار لدى يوسف

الصائغ في ديوانه (المعلم) في نصوص مثل: (استيقظ ... يا يوسف...، حوار عبر الهاتف، وهو نص حواري بالكامل)(الصائغ، 1986) ولدى محمد علي شمس الدين يحضر الحوار في نصوص كثيرة مثل: (حوار الشجرة، عودة ديك الجن إلى الأرض، فاتحة للنار في خرائب الجسد، حوار الخوف...)(شمس الدين، د.ت)، كما يظهر عند أدونيس في غير نص مثل: (مرآة الفقير والسلطان، والنص حوارية كاملة..)(أدونيس، 1988). وفي حضور لافت للحوار، وعلى امتداد نص كامل، نقارب قصيدة محمود درويش الموسومة بـ "يعانق قاتله"، والتي يشكل الحوار لحمتها، ويحقق لها التوتر المطلوب، حين يظهر النص، وكأنه يتشكل لحظة التلقي، الأمر الذي يخلق حالة مثلى من التفاعل بين النص والمتلقي، الذي يشعر وكأنه شاهد على الحوار، ومأخوذ برغبة في المشاركة فيه، لمنع مأساة يقودها الحوار إلى حدود الكوميديا السوداء:

يعانقُ قاتله كي يفوز برحمته: هل ستغضب مني كثيراً إذا ما نجوت؟ أخي .. يا أخي! ما صنعت لتغتالني؟ .. فوقنا طائران فصوّب إلى فوق! أطلق جحيمك أبعد مني .. تعال إلى كوخ أمي لتطبخ من أجلك الفول. ماذا تقول؟ وماذا تقول؟ مللت عناقي ورائحتي، هل تعبت من الخوف فيّ؟ إذن، ارم هذا المسدس في النهر! ماذا تقول... عدوّ على ضفة النهر صوّب رشاشه في اتجاه العناق؟ إذن أطلق النار نحو العدو لننجو معاً من رصاص العدو، وتنجو من الإثم. ماذا تقول؟ ستقتلني كي يعود العدو إلى بيته/بيتنا وتعود إلى لعبة الكهف، ماذا صنعت بقهوة أمي وأمك؟ ماذا جنيت لتغتالني يا أخي. لن أحل وثاق العناق لن أتركك!.

ينزع النص نحو الدرامية، فهو مشهد حواري يقوم على أفعال مضارعة، تحقق توتراً عالياً يمثل حالة حادة من الصراع في اتجاهين: داخلي، (بين الأخ وأخيه)، وخارجي العدو الذي يصوب رشاشه باتجاه العناق.

يستهل درويش نصه بتعليق عام قدّم خلاله خلاصة من موقعه الذي اختاره (طريقة الشخص الثالث) ليعزز موقع الحياد التام، تاركاً المجال للحوار كي يخلق

الحالة، ويشكل الموقف، مكتفياً بدور السارد الشاهد كليّ المعرفة أو ما يسميه النقاد (السارد المؤلفي): أي من لا يشترك في الفعل وإنما يرصد ويسرد(مارتن، 1998). لقد أوهم درويش المتلقي بحياديته في الوقت الذي تماهى فيه تماماً مع شخصيته السردية وعدّل صوته ليكون صوتها هي على امتداد النص، فقد انسحب درويش بعد الاستهلال مباشرة، ليترك قيادة النص بصوت آخر عبر الحوار، ضمن ما أسماه النقاد "سرداً تصويرياً"(مارتن، 1998) يشعل شعوراً بالانهماك لدى المتلقـــي، فلو استخدم السارد طريقة الشخص الأول، وبدت الشخصية متحدثة كأن يقول: "أعانق قاتلي كي يفوز برحمتي" لحرم النص فرصة امتلاك جو أعظم من الحقيقة والموضوعية حققها الشاعر/السارد من خلال طريقة الشخص الثالث (هو) "يعانق قاتله كي يفوز برحمته" ليغدو السارد ناقلاً أميناً لتفصيلات المأساة، التي أعلن أنها تتشكل الآن، وآذن باستمراريتها من خلال استخدام صيغة الفعل المضارع.

وفي الخلاصة التي تقدمت النص، اختراق واضح لوعي الشخصية، وإحاطة كاملة بنواياها ودوافعها، حين حدد من موقعه راوياً عليماً الحادثة ودوافعها، وأشار إلى أن الجريمة وقعت بالفعل، لمجرد الشروع فيها "يعانق قاتله"، وإذا كان السرد يقتضي استخدام صيغة الماضي أو الجمع بين صيغتي الماضي والحاضر(مارتن، 1998)، فإن درويش أراد لخطابه أن يظل شعرياً حين يقدم رؤية لحاضر ما زال يتشكل ضاغطاً بقوة على الوجدان، في طريقة سردية لا تخلق إمكانية المعنى، وحسب، بل تترك المجال واسعاً للمعنى كي يتشكل ضمن إمكانيات كثيرة في الداخل الفني -داخل النص- يدعمها الخارج المرجعي -الحالة الفلسطينية على وجه الخصوص- ببراهين ما زالت تقطن الحاضر العربي.

وإذا كان السرد "طريقة لفهم الماضي لها أساسها المنطقي"(محمد، د.ت)، فإن الشعر قد جعل منه طريقة مثلى لفهم الحاضر أيضاً، حين دمجه في متواليته المدهشة، وأخضعه لمنطقه الخاص.

وفي النص موضع التحليل، تظهر الشحنة الأولى من خلال عتبة العنوان، الذي بناه درويش على أساس من مفارقة، تصل السخرية فيها حداً كبيراً، حين

تعانق الضحية قاتلها، في مأساة مستمرة في الزمان، وحاضرة حضوراً ثقيلاً وقوياً، فالفعل المضارع (يعانق) يجعل من مشهد العناق، مشهداً حياً، يتشكل الآن، ولما يزل، يملأ الحاضر، ويؤججه، بصورة ربما ألفها البعض،ففقدت لديه بشاعتها المتناهية، والفعل (يعانق) مسند إلى ضمير الغائب العائد إلى الضحية، التي لم يرد درويش أن يغيبها، فكانت الحاضرة حضوراً فاعلاً على امتداد النص، في حين نلحظ غياباً شبه تام لصورة القاتل، الذي اكتفى الراوي/الشاعر بنقل صوته وما يقول، في دلالة على أن أحداً لم يسمع مثل هذا الحوار عدا الضحية، والشاعر/الراوي بالطبع.

ويشحن النص مرة أخرى بمناداة الضحية: أخي يا أخي!! في إمعان بتوضيح الصورة -صورة القاتل/الأخ- لتصل السخرية مداها الأبعد، فأي أخ هذا الذي يقدم أو يفكر في الإقدام على قتل أخيه، استرضاءً لعدوهما؟! إنه استرجاع كوني لصورة قابيل القاتل، على نحو أشد قبحاً، وفضاضة!!

لقد ظهر صوت القاتل خافتاً وخجولاً، لم يسمعه غير الأخ الضحية، ربما لأن القاتل لم يرد لصوته الظهور، إبقاء على صورته الزائفة، وهو يعانق أخاه القتيل عناقاً مملاً بالنسبة إليه، أو ربما لأن منطقاً على درجة من السخف والمقت، لا يملك جرأة الإعلان عن نفسه وصوته..

وفي هذا النص، إشارات إلى عمق المأساة، لا يملك المتلقي -العربي- إلا أن يحيلها إلى مرجعية الشاعر، التي تمثل خلفية موضوعية سابقة للنص ومتداخلة معه، تكلم هي مأساة الشعب العربي في فلسطين، التي ما زالت تتشكل وتتفاعل، وموقف الأمة العربية الذي تجاوز السلبية إلى ما هو أكثر إيلاماً.

أراد درويش في هذا النص أن يعلي صوت الضحية، التي لم يرد أحد لها أن تعلي صوتها، وجعلها الممسكة بزمام الحوار، وصوتها هو المسيطر، والغالب، على امتداد النص، ما دام مغيباً في الواقع الذي يمثل -كما أشرنا- خارجاً مرجعياً للنص، دون أن نسقط من الحسبان مقدرته النصية الداخلية على الاستقلال.

استهل الشاعر/الراوي النص -كما أشرنا- بتعليق عام على الحوار، استبطن من خلال انتهاجه تقنية الراوي العليم/الراوي من الوراء، الشخصية

ودوافعها، وشحن الموقف بخلفية تؤسس للحوار، ثم عدّل صوته ليتماهى مع صوت الضحية، في حوارية نامية ومتأججة، تكشف عن أكثر من بؤرة للتراجيديا:

"يعانق قاتله كي يفوز برحمته"

ويثور السؤال: من يفوز برحمة من؟ وإلى من يعود الضمير المسند إليه الفعل (يفوز)، والآخر المتصل بالرحمة؟

ونحن أمام تأويلين، الأول: (يعانق قاتله كي يفوز "هو" برحمة قاتله!)، والثاني: (يعانق قاتله كي يفوز قاتله برحمته!).

ولعل استقراءً دقيقاً لتدرج الحوار، وصولاً إلى (... وتنجو من الإثم) يرشح التأويل الثاني، الذي يتسق والرؤية الشعرية، التي غلفها الشاعر بالغياب بوصفه واحداً من لغات قصيدة الحداثة(أبوديب، 1989)، حيث الضبابية في الإسناد التي تجعل مسألة الإحالة مسألة غائمة، تمنح النص بعضاً من طقوس السرية، وتؤجج حوله الأسئلة، وتجعل عملية التلقي حواراً مع النص، وتفاعلاً حقيقياً مع مقولته، فرحمة القتيل أن ينجو القاتل من إثم جريمته، وتصور أن يحرص القتيل على حماية القاتل من الولوغ في الدم والقتل، موقف يغور بعيداً في أعماق إنسانية نبيلة، ليكشف عن ضحية لا ترى في الحياة ما يعدل الأخوة، فلا تتمسك بالحياة لذاتها، بل لصون هذه القيمة الإنسانية، الأمر الذي يمنح النص تلك القدرة العظيمة على تجاوز الحالة الوطنية إلى أبعاد إنسانية، دون الخروج على ما تمثله الحالة الوطنية بوصفها مرجعاً، ضاغطاً على المبدع والنص والمتلقي.

لقد حقق الحوار للنص فعالية قصوى، حين وحد الزمن داخله وجعل الزمن الشعري، مساوياً لزمني السرد والتلقي، الأمر الذي جسد الحالة الشعورية والنفسية للشخصية داخل النص، وصدرها إلى المتلقي، ما دامت "المعالجة الأدبية للزمن ترتكز ارتكازاً كلياً على الزمن النفسي.. حيث يكون الزمن حينئذ معطىً مباشراً من معطيات الوجدان، ويقترن بالحالات الشعورية والنفسية في النص الأدبي"(مبروك، 1998)،وهو ما يفتح النص على آفاق واسعة من إمكانيات التأويل، تمنح المتلقي/أي متلق فرصاً تأويلية كثيرة، بعيداً عن ضغط الحالة الفلسطينية الراهنة، التي تبدو ساعتئذ واحدة من تجليات النص، رغم ضغطها

الشديد على المتلقي العربي، الذي يشعر بأنه شاهد رئيس على الحوار، ومعاين للتجربة، ومحيط بأبعادها المرجعية في الخارج، أكثر من تجلياتها الفنية داخل النص.

إن حضور السرد، ومساهمته في بناء النص الشعري الحديث حضور لافت وكبير، وجدير بدراسات تتولى رصده، وتبيان دوره في تشكيل القصيدة الحديثة، حاول الباحث أن يقف على بعض مظاهره.

الفصل الثاني

الشعر والدراما

(تعدد الأصوات، البناء المشهدي، الصراع)

بدأت الحداثة الشعرية، منذ نهاية العقد الرابع من القرن الماضي، وكان أول مظاهرها اكتشاف الشكل الجديد للقصيدة، التي بدت متحرّرة من قيود الكلاسيكية، ممثّلة بالشكل العمودي للقصيدة العربية، وكان ذلك في العراق على يد السيّاب ونازك كما يُجمع الدارسون(خير بك،1982 وآخرون).

واستمر الحراك التحديثي، ليشمل البنية الداخلية للنص الشعري، بكل تفصيلاتها بناءً وموضوعاً، وصولاً إلى ما سبقت إليه الإشارة من تداخلٍ كبير بين الشعر والنثر، بلغ مداه فيما يدعى اليوم "قصيدة النثر" وما تمثّله من كتابةٍ للشعر في النثر.

وبدا الشاعر الحديث مسكوناً بنزعة قوية نحو التغيير والتجديد، قادته إلى الدخول في مرحلة من التجريب في رحلة البحث عن الجديد غير المسبوق، مستعيناً بالموروث حيناً، وبمنجزات الشعر العالمي بخاصة، والثقافة العالمية بعامة في أحيان كثيرة، وما أنتجته هذه الثقافة في ميادين الفكر والفلسفة والفن من نظريات ومذاهب، كان لها انعكاس كبير وواضح في تغيّر مفهوم الشعر وبالتالي تغيّر تقنيات بنائه.

ولعلّ ت.س إليوت من أبرز الأسماء التي أثرت في شعراء الحداثة العرب وفي مقدّمتهم السيّاب، الذي سبق إلى ما يعرف بالتوحُّد برموز العذاب، حيث يرى بعض النقّاد أنّ السيّاب عمد إلى التوحّد برموز العذاب (تمّوز والسيد المسيح مثلاً) وصولاً إلى حالة من الانبعاث الفاعلة بعد الموت(علي، 1995)، كما في قصيدته المهمّة "المسيح بعد الصلب" التي توحّد فيها برمز السيد المسيح عليه السلام، تقول القصيدة في أحد مقاطعها:

متُّ، كي يُؤكل الخبزٌ باسمي، لكي يزرعوني مع الموسم

كم حياةً سأحيا: ففي كل حفرة

صرتُ مستقبلاً، صرت بذرة،
صرتُ جيلاً من النّاسِ، في كل قلبٍ دمي
قطرة منه أو بعضُ قطرة.

فالسيّاب في هذه القصيدة، يلبس مسوح شخصية المسيح عليه السلام، ويتوحّد مع صوتها في مونولوج درامي، وهو ما يشير إليه إليوت تماماً في قوله:

"وما نستمع إليه عادةً في المونولوج الدرامي، هو في الواقع صوت الشاعر، وقد لبس مسوح شخصية تاريخية، أو شخصية روائية ... وقد يحدث بين الحين والحين .. أن نسمع صوت الكاتب، وقد توحّد مع صوت الشخصيّة"(إليوت، د.ت).

والسيّاب استخدم تقنية المونولوج في نصوص أخرى غير هذا النصّ كقصيدته المهمة "المخبر" التي مارس فيها المونولوج في الكشف عن بواطن شخصية المخبر -كما سبقت الإشارة- وفي قصيدته "حفّار القبور" كذلك، وفي نصوص أخرى، ولعلّ قصيدة القناع تطوّرت أصلاً عن مثل هذه المحاولات التي أطلق عليها بعض النقاد "قصيدة التوحّد"(علي، 1995).

وقصيدة القناع، التي هي من حيث الفكرة، فكرة مسرحية خالصة، مستمدّة من تلك الأقنعة التي يستخدمها الممثلون على خشبة المسرح، استعارها الشعراء، وأحالوها تقنية شعرية هامّة، قادت تجارب شعرية كثيرة (للبياتي وأدونيس وعبد الصبور وحاوي)، ولقد أشار البيّاتي إلى القناع بوصفه "مصطلحاً أسلوبياً" في الشعر العربي المعاصر توقّف عنده كثيراً، مشيراً إلى أنّه كان نتيجة رحلة طويلة مضنية"(البياتي، 1972). كما أشار صلاح عبد الصبور إلى أنّه استخدم "القناع" مبكراً في قصيدته "مذكرات الملك عجيب بن الخصيب" في العام 1961، التي استمدّها من ألف ليلة وليلة، ثمّ قصيدته "بشر الحافي" التي استدعاها سطر واحد قرأه عن بشر الحافي في أحد كتب الطبقات، -على حدّ تعبيره- ويضيف أن قصيدة "القناع" ربما كانت مدخله إلى عالم الدراما الشعرية(عبد الصبور، 1977)، كما يرى بعض النقّاد أنّ استخدام الشعراء لفكرة القناع كانت مقدمة لاقترابهم عملياً من القصيدة الدرامية(علي، 1995)، وأنّ الفكرة برمّتها هي من أثر إليوت

في الشعر العربي المعاصر(ثامر، 1975)، وهو ما أشار إليه صراحة صلاح عبد الصبور(عبد الصبور، 1977).

ونستطيع بناءً على ما تقدّم القول: إنّ (قصيدة التوحّد) ومن ثمّ (قصيدة القناع) كانتا من أول ملامح الدرامية في القصيدة العربية الحديثة، من حيث أنّ صوت الشاعر في كلتيهما يتوارى خلف الرمز، إمّا جزئياً -في مقاطع من النص- كما في الأول، أو كلياً -وعلى امتداد النص- كما في الثانية، الأمر الذي يدفعنا إلى الحديث عن القناع تحديداً بوصفه تقنية درامية بارزة فكرةً وتمظهراً، استقدمها شعراء الحداثة في بداية نزوعهم نحو الدراما.

ففي قصيدة القناع، يتجرّد الشاعر من ذاتيته؛ أي يعمد إلى خلق وجود مستقل عن ذاته، ثمّ يبحث عمّا يربطه بهذا الوجود، من سمات دالةٍ تجمع بينهما، مراعياً ما له من صلاحيّة للحداثة والسمة المتجدّدة. فالقناع وسيط يتيح للشاعر تأمل ذاته من خلال علاقته بالعالم، ويعمل على تبطيء إيقاع التدفّق الآلي لانفعالاته، وينأى به عن القارئ، فلا يلتقيه مباشرة؛ الأمر الذي يفرض على القارئ أن يتأنى في الفهم، ويتأمّل في الدلالات المباشرة، فيكون ساعتئذ طرفاً فاعلاً في الإنتاج الدلالي للقناع، ولا يكون مستهلكاً سلبياً لما يتلقّاه من الشاعر(عصفور، 1981).

والقناع بوصفه تقنية شعرية حديثة، كان موضوعاً لدراسات كثيرة(ثامر، 1975)، بحثت في تمظهره لدى الشعراء، حتى عُدَّ واحداً من أبرز ملامح الحداثة الشعرية.

ومن تشكيلات القناع لدى شعراء الحداثة، نقرأ في ديوان خليل حاوي قصيدته: (السندباد في رحلته الثامنة) (حاوي، 1979)، وفي ديوان صلاح عبد الصبور قصيدتيه اللتين أشار إليهما في (حياتي في الشعر) كما مرّ، وهما قصيدته "مذكرات الملك عجيب بن الخصيب"، و"مذكرات الصوفي بشر الحافي"، بالإضافة إلى مسرحيته الشعرية الهامة التي تقنع فيها بقناع الحلاّج والموسومة بـــ "مأساة الحلاج"(عبد الصبور، 1972). ونقرأ لدى أدونيس (أغاني مهيار الدمشقي)، ثمّ (الصقر)، و(تحولات الصقر) (أدونيس، 1970). أمّا البيّاتي فلكثرة النصوص

الشعرية سنكتفي بالإشارة إلى بعض الشخصيات التي اتّخذ منها أقنعة وهي شخصيات تنتمي لعوالم مختلفة، وأزمنة متباينة، استطاع بعبقرية فذّة، أن يوظّفها في محاولاته تقديم (البطل النموذجي) في عصرنا، وفي كل العصور في (موقفه النهائي) وأن يستبطن مشاعر هذه الشخصيات النموذجية في أعمق حالات وجودها كما يشير البياتي نفسه(البياتي، 1972)، وهذه الشخصيات هي: الحلاّج، والمعرّي، والخيام وديك الجنّ، وطرفة، وأبو نواس، والمتنبي، والإسكندر المقدوني، وجيفارا، وبيكاسو، وهمنجواي، ووضاح اليمن، وناظم حكمت، وغيرها(البياتي، 1972).

وسنقف عند بعض الشواهد من قصيدة (التوحّد) في الوقفة الخاصة بتعدّد الأصوات، حيث نقرأ في الشعر الحديث رؤئ لشخصيات مختلفة في نصوصه، كما سنقف عند شواهد لقصيدة القناع في المظهر نفسه، وفي إبرازها لأهم عناصر الدراما وهي الصراع، في الوقفة الخاصة بموضوعه الصراع الدرامي وبروزه كملمح درامي في بناء القصيدة الحديثة، ولكنْ قبل ذلك لا بُدَّ من وقفة للحديث عن الدراما؛ المفهوم، وعلاقته بالشعر.

فالدراما التي يرى بعض النقّاد أنها "أوسع شكل تعبيري يمكن الكاتب التفكير في مختلف الأوضاع الإنسانية"(أسلن، د.ت)، من خلال محاكاة السلوك الإنساني وتمثيله، كانت مجالاً مغرياً بالنسبة إلى شعراء الحداثة الباحثين عن الجديد، خاصة وأنّها -أي الدراما- على علاقة قديمة ومتأصلةٍ بالشعر، تعود إلى البدايات الدرامية الأولى، حين كان الشعر صيغة الحوار الوحيدة، فقد ارتبط الشعر بالدراما في تلك البدايات، التي يجمع الدارسون أنها بداية دينية، كان الشعر والإلقاء المنظم يهدف إلى الارتفاع بالعمل الدرامي إلى مستوى العبادة الدينية، التي تدعو إلى لغة الانطباع والإيقاع، فهي -أي العبادة- ليست بعيدة عن لغة الشعر التي تحتل فيها الصور الانطباعية والأوزان، بما لها من إيقاعات موسيقية المكان الأول"(ترحيني، 1988، وآخرون). أمّا احتلال لغة النثر مكان لغة الشعر في الحوار الدرامي اليوم، فمردّه إلى ظهور الرجل العادي -داخل العمل الدرامي- الذي لم يعد لديه متّسع أو مقدرة على نظم الشعر"(أحمد، 1967).

وكلمة دراما تعني في أصلها اليوناني الشيء المؤدّى أو الأداء -بمعنى (الفعل / الحركة+القول)- ثمّ تدرّج معناها ليصبح العمل المسرحي ذاته(ترحيني، 1988) بما يتضمّن من حركة وحوار ينتجان الصراع الذي يعني الدراما في أبسط تعريفاتها.

ولعلّ أرسطو أول من ربط الشعر بالدراما، في كتابه فن الشعر؛ الذي درس فيه الملحمة اليونانية، والمسرح اليوناني القديم، الذي كان يقوم على الشعر، بوصفه واحداً من أدوات الدراما، بل أحد أهم أدواتها التي تشكّل الحوار المسرحي(ترحيني، 1988)، وفيه طرح أرسطو مفهوم المحاكاة، (الذي سبق وطرحه أفلاطون)، وهو يمثل نظريته في الفن، الذي هو عنده -كما هو عند اليونانيين ومنهم أفلاطون- محاكاة (Mimesis) لكنها لا تعني عنده تقليد النّاس، بل تقليد حركتهم وأفعالهم، فقد فصل بين صفة الشخصيّة في المأساة وأفعالها أي حركتها، وهو ما أشارت إليه سهير القلماوي بأنّه "المفتاح الأول لتصوّر حقيقة الفن، من حيث أنّه يمثل الحركة؛ حركة الفكر والعاطفة، ولا يمثّل الصور التي يوحي بها.. وإذن ليس الفن نقلاً، وإنما هو تصرّف"(القلماوي، 1953).

والإشارة المهمّة هي تلك الترجمة لكلمة (Minesis) الإغريقية؛ فلقد ترجمها أستاذ علم النفس بجامعة تورنتو بكندا (K. Oatlay) أوتلي بأنها تعني (المماثلة) لا (التقليد) يقول: "إنّ الترجمة الدقيقة لكلمة محاكاة (Mimesis) الأغريقية ليس التقليد (Imitation) .. بل الأصوب ترجمتها بالمماثلة؛ أي بكلمة (Simulation)" (عبد الحميد، 2001)، وهو ما يدعمه قول أرسطو نفسه في كتابه الطبيعة: "إنّ الفن يكمّل ما لا تتمّه الطبيعة من جانب، ويحاكيها من جانب آخر"(خضر، 1976)؛ بمعنى أنّ الفنان يخلق عالماً آخر بوساطة الخيال، ولا يقف عند إخلاصه للطبيعة، والتزامه بالواقع والممكن، وإلاّ كان مؤرّخاً وحسب، وهو ما نفاه أرسطو حين جعل الشعر في مقام أسمى من التاريخ؛ لأنّ الشاعر يخلق قصصاً، أمّا المؤرّخ فيكتفي برواية قصص ونقلها(أرسطو، د.ت). وهو ما يعني أنّ الشعر أسمى مقاماً من الطبيعة والواقع.

إنّ من وظيفة الدراما -والفن بعامّة- انتقاء نماذج من الحياة، وإعادة تقديمها، على نحو يدفع باتجاه التعرّف إلى جوهرها، وجعلها مرّة أخرى أكثر فعالية في الحياة، وأكثر تأثيراً في الناس سلباً أو إيجاباً، عن طريق الاقتراب من عالمها، واختراق وعيها، وإعادة تشكيلها وبنائها بناءً فنياً (دراميا / شعرياً) ما دام الفن "تشكيلاً قبل أن يكون جمالاً"(عبد الصبور، 1977).

وعليه، فقد أدرك شعراء الحداثة هذه القضية، فعملوا على بثّ الحياة في نماذج، استهلك النّاس قراءتها تاريخياً، وفقدت لديهم بريقها الإنساني، وأُحيطت بهالة جعلت منها نماذج من عالم آخر غير هذا العالم، تجلّى ذلك ضمن حركة شاملة، وعبر تجارب شعرية، كان القناع -كما سبقت الإشارة- بعض وسائلها وأساليبها الفنية، ثمّ كانت الدراما بشكل عام واحدة من الميادين الكبرى التي وجد الشعر فيها ضالّته في البحث عن التعبير الشامل عن الرؤى والتجارب.

إنّ في الشعر ميلاً طبيعياً إلى الدراما؛ لأنّ الشاعر "يخاطب الآخرين مباشرة حيناً، وأحياناً بصورة غير مباشرة عندما يتحدّث على لسان غيره"(درو، د.ت)، ولا بدّ من الإشارة هنا إلى طرح إليوت للأصوات الثلاثة في الشعر وهي: صوت الشاعر متحدّثاً إلى نفسه في الشعر الغنائي، وصوته متحدّثاً إلى جمهور، في المونولوج الدرامي، وصوته وهو يحاول خلق شخصية درامية تتحدّث بالشعر المنظوم(إليوت، د.ت)، وهو الطرح الذي ظهر أثره جليّاً في التحوّل نحو "الدرامية" في القصيدة العربية الحديثة كما سبقت الإشارة.

والشاعر الحديث مؤمن بأنّ التجربة الإنسانية واحدة في كل عصورها، ولذا فقد التفت يستقدم شخصيات من أماكن شتى وأزمنة مختلفة، لتكون فاعلة داخل النص الشعري، في أحد أبرز الملامح الدرامية في القصيدة الحديثة، والمتمثل في إدخالَ أصوات أخرى إلى صلب الملفوظ الشعري، وهو ما يدعى تعدد الأصوات، والذي ظهر بداية على شكل تقمّص وتوحّد مع رؤية لرمز من الرموز الدينية أو الأسطورية أو الأدبية والثقافية على امتداد التاريخ، كما أشرنا إلى ذلك ابتداءً عند السيّاب، ثمّ ظهر تعدّد الأصوات من خلال القناع، حيث نكون أمام صوتين يندمجان معاً، وفي ذات اللحظة، هما صوت القناع، وصوت الشاعر، كما نكون

أمام رؤيتين يتماهيان معاً؛ رؤية تاريخية (أسطورية/دينية/ثقافية ..)، وأخرى شعرية تمثل رؤية الشاعر، وتسير مع الرؤية الأولى على امتداد النص وهو ما يميزها -كما أسلفنا- عن حالة التوحّد مع الرمز، والتي لم تكن على مساحة النص بالكامل، بل عند مقاطع منه(فضل، 1995).

ورافق ذلك حركة باتجاه تحديث الموضوعات، وجعلها أكثر قابلية للوصول إلى المتلقّي، من خلال تصعيد الأحداث، وتأجيج الصراع عبر الحوار؛ الذي يساعد في رسم الشخصيات، وحمل آرائها، ودفع الفعل الدرامي إلى الذروة -النهاية- سواء كانت محدّدة أم غير محددة(أبو زيد، 1984).

ولعلّ عملية الإفادة من لغة السينما الحديثة، وتحديداً البناء المشهدي أو (اللغة المشهدية) إذا صحّ التعبير، واحدة من الملامح الدرامية الواضحة في القصيدة العربية الحديثة، التي أخذت تقترب كثيراً من الدراميّة، ولا أقول الدراما بمفهومها الحديث، الذي أصبح يعنـــي العمل التمثيلي المسرحي أو التلفزيوني أو السينمائي، فالباحث يؤمن بأنّه لا يمكن للشعر أن يأتي درامياً تماماً بالمفهوم الحديث؛ لأنّ ذلك يعني ببساطة التنازل عن كثير من أدواته، بل إنّ ذلك سيكون حتماً على حساب مادّته اللغوية، والتي ستتراجع أحياناً كثيراً إلى الوراء لصالح (الدرامي) على حساب (الشعري)، ما دامت الدراما -والحديثة بخاصة- تستغني عن اللغة تماماً في أحيانٍ كثيرة ضمن ما يُعرف بالإيماء، أو المشهدية الصامتة، والحركة.

إنّ الباحث يرى أنّ عناصر الدراما، واحدة من عناصر فنية اعتمدها الشاعر الحديث في بعض نصوصه أو تجاربه الشعرية، لتحقّق له غاية التخلّص من ضغط الغنائية، والمباشرة في القول؛ للدخول في عالم من الموضوعية الفنية، يدفع المتلقّي إلى التفاعل مع التجربة الشعرية التي تكون ساعتئذ قريبةً من تمثيل السلوك الإنساني ومحاكاته؛ وهو الأمر الذي تخصصت به الدراما عن غيرها من الفنون.

ولعلّ من نافلة القول: إنّ تطوّر الدراما الحديثة، والمكانة الرفيعة التي وصلت إليها، وانتشارها اللافت، وأثرها الكبير، دفعت الشاعر الحديث إلى التفكير

الدرامي، الذي ترجــم من خلال وجود ملامح درامية في نتاجه الشعري، تحاول هذه الدراسة الإطلالة على بعضها في هذه المحطة من محطاتها، من خلال ما يلي:

أولاً: تعدد الأصوات عبر (الحوار بنوعيه: الأحادي (Molonge) – والمتعدد (Dialoge).

ثانياً: البناء المشهدي (showing).

ثالثاً: الصراع (Conflect).

تعدد الأصوات

معلوم أنّ صوت الشاعر كان على امتداد زمن طويل، هو الصوت الفاعل في القصيدة، وهو مركزها، على نحو من الإجمال، كانت فيه تجربة الشاعر هي المسيطرة، على النص، والشاعر، والمتلقّي كذلك، في غنائية تحتلّ فيها ذات الشاعر المكانة الأولى؛ فلا نتلقى الشعر إلاّ على أساس من هذه الغنائية، التي تجعل من النصّ ابناً شرعياً يحمل ملامح الأب (الشاعر) دون مواربة، وتنطق بلسانه وحده؛ آلامه وآماله، ومعاناته، وهو ما نتلقاه بانفعال يجعلنا نتبنى تجربة الشاعر، ونحاول التماهي معها أحياناً، في عملية استبدال نقوم بها أثناء التلقي، نجعل فيها أنفسنا أصحاب التجربة وصنّاعها.

أمّا القصيدة الحديثة، فقد أخذت تبتعد تدريجياً عن هذه المركزية الخانقة، ودخلــت بفعل الحداثة عالم الموضوعية والاستقلال، استقلال النص وتحرّره من ضغط الغنائية، الأمر الذي رتّب مسؤولية كبيرة على الشاعر، الذي غدا طامحاً إلى بناء نصّ مستقلّ عنه، منتم إلى نصيّته؛ أي قادر على البقاء بوصفه بنية متكاملة وكينونة تحيل إلى ذاتها أولاً، وتجلّى ذلك نقدياً من خلال منهج نقدي هام هو المنهج البنيوي أو البنائيّ الذي ينظر إلى النصّ الأدبي بوصفه بنية أو كلاً يتكوّن من أجزاء، لكل جزء مهمة أو وظيفة داخل هذه البنية(فضل، 1978).

وإذا كان الميل إلى تقنيات السرد بعامة، قد جعل من الشاعر سارداً لحدث ربما يكون معاصراً له ومشاركاً فيه أو خارجاً عنه، فإنّ الميل إلى الدراما، قد

جعل من الشاعر كاتب سيناريو (ومخرجاً) -ربما- بالمفهوم الحديث؛ يُسند إلى أصوات أخرى، أفعالاً، تصنع صراعاً الأمر الذي رفد القصيدة الحديثة بفعالية عالية ومتأججة، تقوم على المحاكاة، التي "تتم بوساطة أشخاص يفعلون"(أرسطو، 1980).

إنّ تعدّد الأصوات، ملمح دراميّ، نستطيع تلمّسه بوضوح، في كثير من النصوص الشعرية الحديثة، التي راح الشاعر العربي الحديث، يبتعد من خلاله عن الإسراف في المباشرة، حين يدخل أصواتاً غير صوته، أو مضافة إلى صوته داخل الملفوظ الشعري، وذلك بفضل ثقافته الجديدة، واطلاعه على حركة الشعر العالمية كما سبقت الإشارة(أطميش، 1977)، بالإضافة إلى إيمانه بوحدة التجربة الإنسانية في مختلف العصور، وهو الأمر الذي دفعه باتجاه إدماج أصواتٍ ورؤى تنتمي إلى أزمنة مختلفة، وعوالم واتجاهات متباينة، ليعمق صوته، وليغني تجربته الشعرية فكان أن عجّت القصيدة العربية الحديثة بكثير من الرؤى والأصوات استحضرها الشاعر الحديث من التاريخ واحتفظت برصيدها الفكري، والانفعالي الكامن بارتباط الصوت أو الرؤية بالموقف الأسطوري أو التاريخي(الثامري، 1997).

كان المظهر الأول لتعدّد الأصوات، ذلك التوحُّد؛ توحّد الشاعر العربي الحديث مع رموز تاريخية وأسطورية ودينية، ظهر من خلال مزجه لرؤى كثيرة عبر رموزهـــا المختلفة، وصهرها في بوتقة نصيّة مكثفة وعميقة تشكّل مجتمعة رؤيته الشعرية، فعند خليل حاوي مثلاً نقرأ في نصّه الموسوم بـــ (نهر الرماد):

عُدْتَ في عيني طوفانٌ من البرق
ومن رعد الجبال الشاهقة
عُدت بالنار التي من أجلها
عرّضت صدري عارياً للصاعقة
حرقتْ ذاكرتي النّار وأمسي
كل أمسي فيك يا نهر الرماد!
صلواتي سفر أيوبِ ومني

دمع ليلى، خاتمٌ من شهرزاد.

ففي هذا المقطع حضور ظاهر لسارق النّار (بروميثيوس) الذي لعب دور البطولة، حين ضحّى بنفسه في سبيل إنقاذ بني جنسه -كما تشير الأسطورة- وحضور رؤية بروميثيوس هنا، إعادة لطرح فكرة انتصار مبادئ جديدة على أخرى قديمة، من خلال التضحية بالنفس والوصول إلى الخلود، وظهور أيوب المبتلى عليه السلام، بصبره الجميل تعميق لتلك الرؤية وإطالة لزمن التضحية وربطها بالصبر في مثله الخالد، كل ذلك مغلّف بحزن ليلى العامرية، ومعاناة شهرزاد التي تتساوى ورؤية بروميثيوس في جلدها الطويل، وصبرها، لإنقاذ بنات جنسها من شهوانية شهريار.

إنّ تعدّد الرؤى في هذا المقطع، جعل منه تجربة درامية (تراجيدية) تنضح ألماً وتضحية وصبراً وحزناً، تمتد في الزمان البعيد، وتأخذ شكلها الإنساني، وضعها الشاعر في صميم الحاضر مأساة مستمرة بتفاعلها الكبير، تندغم مع الرؤية المعاصرة التي تمثّل رؤيته:

"صلواتي سفر أيوبٍ ومنّي

دمع ليلى، خاتم من شهرزاد"

جمل اسمية مستقرة وثابتة، تجعل من الرؤية الشعرية مأساة تشكّل حالةً فوق الزمان والمكان، بطلها هو العربيُّ الذي استجمع تضحية سارق النّار وصبر أيوب وحزن ليلى وكفاح شهرزاد، في أداء دراميّ نستطيع تحويله إلى مونولوج درامي، يؤدّى على نحو جذابٍ ومثير، ينتمي للشعر لا لسواه، بكثافته، ولغته، وجرسه.

وقريباً من هذا التوحُّد مع الرموز، نجد في ديوان محمود درويش "لماذا تركت الحصان وحيداً" حضوراً لرؤى متعدّدة اندغمت معاً لتعمّق الرؤية الشعرية: "هاملت، المسيح عليه السلام، المتنبي ..." فكانت مأساة هاملت مرجعية درامية كاشفة، سايرت تجربة المسيح عليه السلام وتضحيته لخلاص البشر -وفق الرواية الإنجيلية- واتحدت بتجربة المتنبّي شاعراً وفارساً وطامحاً وضحية .. في تعدّد فجر كل معاني التراجيديا، وحشدٍ لرؤى وتجارب متباعدة في الزمان والمكان، توحّد معها درويش، وصهرها في بوتقة الشعر، لتأتي رؤية شعرية عميقة وحادة

الإخوة على أخيهم. إنّ التأمل بالنصّ، يظهره نصّاً تراجيدياً متفجّراً، من خلال الحوار الدرامي، الذي يؤجّج الصراع الداخلي، الذي عاشه يوسف، وظهر فيه الذئب ضحية ثانية -كما في أصل القصة- ولعلّ المأساة كامنة في إسناد الفاعلية بكاملها إلى الإخوة المتآمرين على يوسف فهم: لا يحبونه، لا يريدونه بينهم، يرمونه، هم أوصدوا باب بيت أبيه دونه، طردوه من الحقل، سمموا عنبه -وهنا تطوير للرمز وتطويع له برمز يوضح الإحالة إلى الحالة الفلسطينية -حطموا لعبه، غاروا، ثاروا ...

في حين أنّ الفاعلية الوحيدة المسموح ليوسف القيام بها هي (فعالية الموت!) "يريدونني أن أموت ..".

وعندما حاول واقترف فاعلية الحلم: "إنّي رأيت أحد عشر كوكباً ..." كانت تلك فاعلية محرّمة، لم يجيزوا له اقترافها.

لقد عملت رؤية يوسف عليه السلام وقد توحّد معها الشاعر على تعميق الرؤية المعاصرة للحدث الفلسطيني الماثل عياناً، ولعلّ الاستناد إلى قصة يوسف والتوحُّد معها على هذا النحو الدراميّ، يغذي الأمل بنهاية سعيدة، للراهن الذي يعيشه يوسف العربي والفلسطيني، كتلك النهاية التي عاشها يوسف الصدّيق عليه السلام في أصل القصة القرآنية.

وعند الشاعر محمد عفيفي مطر، نقرأ رؤية مشابهة لرؤية يوسف عليه السلام في سجنه، يقول في قصيدته "كتاب السجن والمواريث":

حين أدرت الرأس للحائط وارتميت

بجانبي أصابعي المقطوعة

رقدت خلف سور المملكة

أصرخ في الأحلام

يا جثتي المرفوعة

مائدةً للريح والجوارح

لا تسقطي ... فالأرض ما تزال

مملكة ممنوعة.

إنها رؤية يوسف عليه السلام، وتجربته الخالدة في الذاكرة، استحضرها مطر، وتوحّد معها، ليعمّق تجربته المعاصرة، فتنضم شعرياً إلى تلك التجارب الخالدة مع تقادم الزمان، ما دامت تحاكي رؤية تاريخية لها دلالاتها الدينية والثقافية والاجتماعية والإنسانية بالنتيجة.

أمّا البيّاتي، فلعلّه من أكثر الشعراء العرب توحّداً مع الرموز، ورموز النضال على وجه التحديد، فلقد عمل على استحضار رؤى كثيرة لشخصيات أسطورية (كبروميثيوس وسارق النّار، وأوروفيوس ..)، وتاريخية (الحلاّج، الإسكندر المقدوني، ابن عربي ..)، وتاريخ أدبية: (طرفة، المعرّي، المتبني، أبي فراس، ديك الجنّ، وضّاح اليمن، الخيام ..)، وشخصيات فنية ونضالية: (هاملت، بيكاسو، جيفارا، جواد سليم، ناظم حكمت ..) (البياتي، 1995).

لقد استحضر البياتي هذه الشخصيات وتقنّع بها، وأعاد بناءها على نحو يخدم تجربته الشعرية القائمة على الثورة ضد قوى الظلم والاستعباد مهما تعدّدت أشكالها وأنواعها، ولذا نجده يتماهى مع كل نماذج البطولة والثورة في كل أقطار الدنيا. ولعلّ البيّاتي من أكثر الشعراء العرب تعرّضاً للدراسة خاصة في ما يتعلّق بقصيدة القناع، التي طرحت كثيراً ضمن دراسة علاقة البياتي بالتراث، وموقعه من الحداثة الشعرية(البياتي، 1995 وآخرون).

غير أنّ ما نودّ الإشارة إليه ونحن نتحدث عن تعدّد الأصوات بوصفه واحداً مــن أبرز الملامح الدرامية في القصيدة الحديثة، هو أنّ البيّاتي كان واحداً من الشعراء الذين عمدوا إلى استحضار أصوات البسطاء والمحرومين لإعلائها في الشعر، ولعلّ ذلك عائدٌ ليس فقط إلى ما يتمتّع به البيّاتي من رهافة الحسّ، وسموّ الروح، وإحساس غير عاديّ بمعاناة النّاس، بل إنّه ربما واحد من تجليات البياتي الفكرية، التي أظهرت توجهه الماركسي، وانتصاره بالتالي للفقراء والمعوزين والمضطهدين في هذا العالم، وهو توجّه استطاع البياتي في مرحلة من مراحل إبداعه التعبير عنه فنياً عبر نصوص كثيرة نختار منها نصّه الموسوم بـــ "سوق القرية"، وهو نصّ استحضر فيه البياتي أصوات البسطاء من فلاحين، وحاصدين متعبين، وحدادين، وبائعات كرم، لتشكّل مع ما رسم من مشاهد صورة من صور

الحياة، استطاع من خلالها أن ينقل نبض الحياة في السوق، ويرصد عن كثب – عبر استبطانه وعي الشخصيات –بوح البسطاء، ويدوّن تاريخهم المهمّش، يقول:

الشمس، والحمر الهزيلةُ، والذبابْ

وحذاء جنديّ قديم

يتداول الأيدي، وفلاح يحدّق في الفراغ:

"في مطلع العام الجديد

يداي تمتلئان حتماً بالنقود

وسأشتري هذا الحذاء"

وصياح ديك فرّ من قفصٍ، وقديس صغير:

"ما حكّ جلدَك مثلُ ظفرك"

والطريق إلى الحجيم

من جنة الفردوس "أقرب" والذبابْ

والحاصدون المتعبون:

"زرعوا، ولم نأكلْ

ونزرع، صاغرين، فيأكلون"

والعائدون من المدينة: يا لها وحشاً ضريرْ

صرعاه موتانا، وأجساد النساء

والحالمون الطيّبون

ويمضي النصّ ليرصد أصواتاً أخرى:

وبنادق سود ومحراثٌ، ونار

تخبو، وحداد يراود جفنه الدامي النعاسْ:

"أبداً، على أشكالها تقع الطيور ..

ثمّ يمضي النص:

وبائعات الكرم يجمَعْنَ السلال:

"عينا حبيبي كوكبان

وصدره ورد الربيع".

استطاع البياتي في هذا النصّ، أن يرسم مشهدية تعجُّ بالحياة، في أكثر صورها إيلاماً، وترصد دقائقها، وتغوص عميقاً في مستودعها الذي يخبئ الألم، والأمل، والإحساس بالظلم، والمعاناة، ... والحب، في تسجيلية أعلت أصوات البسطاء -عبر المونولوج- على نحو دراميّ تصويري فريد، سنعود إلى تحليل مشهديته في الوقفة الخاصة بتقنية (البناء المشهدي) التي استقدمها شعراء الحداثة إلى نصوصهم من فن الدراما.

أمّا السيّاب، فنقرأ في (المومس العمياء) رؤىً متعدّدة، استحضرها ليؤسس للمأساة المعاصرة التي تمثّل الرؤية الشعرية في وجهها التراجيدي العميق حيث: ميدوزا التي تحجر القلوب بالضغائن -فقط القلوب لأنّ أصحابها يتحركون- وقابيل، إمام الجريمة، ونموذجها الأول وأوديب؛ قاتل أبيه، وأبو العلاء في عماه المركّب وسوداويته، كلّها رؤى استجمعها السيّاب، الجامع بينها هو العمى والسواد والجريمة، رسمت مجتمعةً رؤية شعرية عميقة وحادة تقوم على تراجيديا بشعة بناها السياب بتركيز كبير ومهّد لها باستهلاله بصورة الليل المطبق إطباقاً متكرراً.

والمقام لا يتّسع للوقوف على تفاصيل (المومس العمياء) التي تعدُّ صرحاً شعرياً بناه السياب، وحشد فيه رؤى خالدة، وصوراً تغوص عميقاً في النفس البشرية، وتكشف عن بؤر للألم العظيم، وتؤرّخ للحزن الإنساني في الوجود، وتفضح صراع الإنسان مع قوى الاستبداد والظلم في المجتمع المعاصر، عبر رؤى أسطورية وتاريخية تضيء الرؤية المعاصرة التي حملها الشعر، يقول السياب:

الليلُ يطبق مرةً أخرى، فتشربه المدينة
والعابرون، إلى القرارة .. مثل أغنية حزينة.
وتفتحت، كأزاهر الدفلى، مصابيح الطريق،
كعيون "ميدوزا" تحجّر كل قلب بالضغينة
وكأنها نذر تبشّر أهل "بابل" بالحريق
ثم يمضي النص:......
"قابيل" أخفِ دمّ الجريمة بالأزاهر والشفوف

وبما تشاء من العطور أو ابتسامات النساء

ثم يمضي قائلاً:

من هؤلاء العابرون؟

أحفاد "أوديب" الضرير وورثوه المبصرون

....

والملاحظ أنّ السياب لم يتقمّص تلك الرؤى، بل وظفها رموزاً أسطورية، وتاريخية تفتح النص على الإنساني والكونيّ، ومن يدري؟ ربّما لو أطال الله في عمر السيّاب لقدّم لدنيا الشعر من النصوص والتجارب، ما تركض خلفه مراكب النقد، ولا تدركه، ما دام النقد "صراعاً لتسميه ما لم يلاحظ أبداً من قبل" كما يرى والاس مارتن(مارتن، د.ت).

وضمن توحّد الشاعر برؤى تاريخية، نقرأ قصيدة محمد علي شمس الدين الموسومة بـــ "فاتحة للنار في خرائب الجسد"، التي يستحضر فيها رؤية امرئ القيس الملك الضليل، الباحث عن ثأر أبيه، ويعدّلها لتنسجم ورؤيته المعاصرة التي لا يعلن فيها الحرب، ولا ينسى تأثر أبيه في الآن نفسه، بل يقف عاجزاً أمام الموقفين ليواجه موته المجانيّ، حيث لا خمر ولا أمر ولا حرب ولا نسيان، تقول القصيدة في أحد مقاطعها:

تكتظّ جزيرتكم برماد أبي

تكتظّ شوارعكم بالجثّة

يطفو الطفح الجلدي على المدن المسبّية

وأنا -الملك الضليلُ- أموت:

لا في الخمر ولا في الأمر

لا في الحرب ولا النسيانْ.

ونقرأ لدى شمس الدين كذلك قصيدته "تعب شهريار -هواجس الليلة 1000"- التي يتقمص فيها شخصية شهريار، مخاطباً شهرزاد في الليلة الألف وقد تعب من الاستمـــاع، وعاد إلى شهوانيته وبطشه، لتبقى رؤية شهريار المعاصر

حاضرةً، وتنضم شهرزاد إلى قافلة الضحايا، التي اجتهدت زمناً لتخليصهن، تقول القصيدة في مطلعها السابع، وعلى لسان شهريار:

والآن
دعيني اكتشف ثانيةً جسدك الحقيقيّ
يدك. فمك. دمكِ
ودعيني أركض على سهل ظهرك الفسيح
مثل خيّال يقطع سهل البقاع
ويبلع الرياح
وأصعد إلى ذروة نهديك العاليين
مثل مغامر يتسلّق ذروة حرمون
ثمّ تزلُّ به قدمه
فيتدحرج إلى أسفل قدميك العاريتين
ويرتطم بالسماء.

البناء المشهدي

تستطيع الدراما الاستغناء عن اللغة في مواطن كثيرة، لتكون ساعتئذ عرضاً صامتاً خالياً من الحوار؛ لأنّ اللغة وسيلة التعبير عن أفكار الأشخاص، وتوضيح أفعالهم، في حدود علاقة أحدهم بالآخر، أمّا العلاقة الدرامية بشكلها العام فصراع لا يقتصر على علاقة الأشخاص ببعضهم، بل يمتد إلى علاقاتهم بالقوى المختلفة والمتعددة التي تحيط بهم(رضا، 1982)، وللمكان دور كبيرٍ في كشف هذا الصراع.

ومن سمات الدراما الحديثة، التي تأثّر بها شعراء الحداثة، استخدام "التناقض الحاد بين مناظر تصوّر رتابة معيشة الناس معيشة تقليدية"(ترحيني، 1988) من خلال تقديمهم لاستعراض بانوراميّ تصويري يؤثث المكان، ويرسم مشهداً صامتاً، يأتي الحوار اختراقاً له حين يظهر صوتاً نابعاً من المكان، إنها (أصوات الصمت)(الأمين، 2001) التي حرص الشعراء على استيعابها وتوظيفها في تأكيد للتفكير الدرامي الذي أخذ من خلاله الشعراء يلتفتون إلى المكان، فيمعنون في رصد تفاصيله، ورسمه، سواء كان مكاناً واقعياً طبيعياً أم مفترضاً (مكاناً فنياً)، ليحوّلوه إلى مكان شعريّ يحتضن الصوت حيناً، وينوب عنه حيناً آخر.

إنّ البناء المشهدي واحد من ملامح التأثّر الدرامي في القصيدة العربية الحديثة، التي أخذت تنزع إلى (المشهد) وتوليه عناية بالغة، متأثّرة بالدراما الحديثة (السينمائية والتلفزيونية بخاصة) التي نستطيع –بجرأة– وصفها بأنها دراما الصورة؛ لأنّ المشهدية التصويرية تحتل مساحة كبيرة ضمن الأعمال الدرامية الحديثة، التي تقوم على (توليف)(مارتن، 1964) اللقطـــات والمشاهد المصوّرة بوساطة (الكاميرا) بشكل يربطها موضوعياً.

والبناء المشهدي (أو المشهدية) يوازي تماماً مفهوم (الدرامية) في الدراما الحديثة؛ لأنّه يتضمن عناصر الدراما مجتمعةً من حركة / فعل وصوت/حوار، وبالتالي صراع مع اقتران ذلك بالمشاهدة. فالبناء المشهدي هو ذاته الصورة الدرامية، غير أنّ المهم في استخدام شعراء الحداثة لهذه التقنية هو أنهم يستخدمونها بحرية كاملة؛ بمعنى أنّ الشعر متحرر من قيد الزمان والمكان على

نحو ما نراهما في الدراما، فإذا كانت الدراما مقيّدة بزمان ومكان محدودين (أو موحّدين إذا التزمت بقيود أرسطو في توحيد الزمان والمكان) فإنّ الصورة الدرامية في الشعر تتشكل في زمان ومكان لا حدود لهما.

لقد أفاد الشاعر العربي الحديث من لغة السينما، بحيث غدت بعض التجارب الشعرية أشبه ما تكون بفيلم من خلال استقدامه لبعض تقنيات السينما والتي منها البناء المشهدي.

ولعلّ قصيدة البياتي (سوق القرية) التي سبق ذكرها، تمثّل شاهداً واضحاً، على هذه النزعة إلى تأثيث المكان عبر صور ومشاهد رسمها الشاعر بعناية، ورصدها بدقّة فـــي عملية دمج للصورة بالحركة والصوت، شكلت مشهدية درامية حيّة، تكشف بؤر الصراع مع الذات والآخر، وتنقل إلى المتلقي صورة مباشرة للسوق، صوّرتها كاميرا البياتي تصويراً حياً، أشبه ما يكون (بريبورتاج تلفزيوني) تتنقّل فيه الكاميرا في المكان (السوق) وترصد نبض الحياة فيه، فالقصيدة منذ مقطعها الأول وحتى نهايتها مشاهد عمل البياتي على توليفها، وقام بإخراجها، فأعلى بها أصوات البسطاء، واستثمر الصور بكل مدلولاتها السيميائية.

أمّا السيّاب فنجده عمد إلى المشهدية في غير نص، ففي قصيدته (حفّار القبور) استهلال يرسم فيه أجواء موحشة لدنيا النص، وللمكان –المقبرة– تختلط فيه الصورة بالصوت والحركة، وتأتلف مكوّنة مشهداً، استجمع فيه وله السيّاب كل ما من شأنه تعميق الكآبة؛ من ألوان داكنة، ومشاهد ولقطات مؤلمة ومخيفة وموحشة تزرع الرعب في النفس؛ (فضوء الأصيل يغيم، والذكرى ذات غيهب، والعاصفات سود، والأشباح برزت من غرفة ظلماء في بيت قديم لتنشر الرعب، والليل بهيم، وبابه أعمى، وشباكه خرب ...). أمّا الصوت المرافق لهذه الصورة فـــ "تعييب غربان تردده الصحراء، وإعوال رتيب" ليأتي المشهد غاية في الوحشة والكآبة، اللتين تلائمان المكان المقفر من الحياة، تقول القصيدة في استهلالها:

ضوء الأصيل يغيم، كالحلم الكئيب، على القبور

واه، كما ابتسم اليتامى، أو كما بهتت شموع

في غيهب الذكرى يهوّم ظلهن على دموع

والمدرجُ النائي تهب عليه أسراب الطيورِ،
كالعاصفات السود، كالأشباح في بيت قديم
برزت لترعب ساكنيه
من غرفة ظلماء فيه
وتثاءب الطّلل البعيد -يحدق الليل البهيمْ
من بابه الأعمى ومن شباكه الخرب البليدِ
والجو يملؤه النعيب ...
فتردّد الصحراء، في يأسٍ وإعوالٍ رتيبْ،
أصداءه المتلاشياتْ،
والريح تذروهنّ، في سأمٍ، على التلّ البعيد!.

مشهدية كاملة لم تغادرها الحركة؛ حركة الضوء وهو يتلاشى وحركة الطيور، وحركة الريح، رسمها السيّاب قبل الدخول في مأساة الحفار الكامنة في ضروب الصراع، مع غرائزه، وتمنيه للحرب وكرهه لها...(عباس، 1983) في ذات اللحظة.

والشيء ذاته نجده في تلك الصورة الموحشة التي يرصدها السيّاب ويعيد رسمها للسوق القديم، عبر طائفة من اللقطات المتسلسلة في قصيدته الموسومة بـــ "في السوق القديم" يقول:

الليل، والسوق القديم
خفتت به الأصوات إلاّ غمغمات العابرين
وخطى الغريب وما تبث الريح من نغمٍ حزين
في ذلك الليل البهيم
الليل، والسوق القديم، وغمغمات العابرين،
والنور تعصره المصابيح الحزانى في شحوبْ،
-مثل الضباب على الطريق-
من كل حانوتٍ عتيق،
بين الوجوه الشاحبات، كأنّه نغمٌ يذوب

في ذلك السوق القديم.

أمّا صلاح عبد الصبور، وهو من الشعراء الذين سجّلوا نجاحات كبيرة في ميدان الدراما الشعرية خاصة في مسرحيته "مأساة الحلاّج"، فنقرأ له قصيدته "هجم التتار" التي تقع ضمن هذا الإطار، إطار البناء المشهدي، حيث نجده يسجّل لحظات الهزيمة والإنكسار على يد التتار الجدد، ويرصدها عبر سلسلة من مشاهد حزنٍ متوالية، قابلة لأن تكون مشاهد سينمائية، تنطق بالحالة عبر الصورة والحركة والصوت، يقول عبد الصبور بعيد الاستهلال:

الرايةُ السوداء، والجرحى، وقافلةٌ مواتْ
والطبلة الجوفاءُ، والخطو الذليلُ بلا التفاتْ
واكفٌ جنديّ تدُقُّ على الخشبْ
لحن السَّغبْ
والبوق ينسلُ في انبهارْ
والأرض حارقة، كأنّ النار في قرص تدارْ
والأفق مختنقُ الغبار
وهناك مركبةٌ محطمةٌ تدور على الطريق
والخيل تنظرُ في انكسارْ
الأنف يهملُ في انكسارْ
العينُ تدمعُ في انكسارْ
والأُذن يلسعها الغبار
والجند أيديهم مدلاةٌ إلى قرب القدمْ
قمصانهم محنيةٌ مصبوغة بنثار دمْ ....

كما نقرأ عند عبد الصبور قصيدته المهمّة "أبي" التي أفاد فيها من هذا الأسلوب النازع إلى السينمائية إذا صحّ القول، أو المشهدية السينمائية، حيث نجده يرسم صوراً متتابعة لنقل نعي أبيه، ومشهد الحياة بعد موته، يقول:

... وأتى نعيُ أبي هذا الصباحْ
نام في الميدان مشجوج الجبين

حوله الذؤبان تعوي والرياحْ

ورفاق قبلوه خاشعين

وبأقدامٍ تجر الأحذية

وتدقّ الأرض في وقع منفر

طرقوا الباب علينا

وأتى نعي أبي

كان فجراً موغلاً في وحشته

مطرٌ يهمي، وبردٌ، وضباب

ورعودٌ قاصفة

قطةٌ تصرخ من هول المطر

وكلابٌ تتعاوى ....

ولعلّ قصيدة إبراهيم نصر الله "الحوار الأخير قبل مقتل العصور بدقائق"، تقف ضمن هذه الحركة نحو البناء المشهدي، حين ترسم مكان الحدث ومنطلقه؛ أمّا الحدث فعملية استشهادية لفلسطينيين في عسقلان وهو حدث يستند إليه النص، حيث صدّر الشاعر القصيدة بأرشفة صحفيّة غطّته، تتضمّن صورة لجنود الاحتلال وهم يقتادون فتية فلسطينيين، كما صدّر القصيدة بإهداء لأبطال العملية، يقول:

هادئ بحر غزة

ماء وأشرعة

زرقة وصباحٌ عريض

ونافذة للنوارس

أو جدول في الوريد

هادئ بحر غزة.

ثمّ يرسم مشهداً آخر قبل أن يرصد اللحظات التي سبقت التنفيذ، ليكشف عن بؤرة الصراع ضد قوى الاحتلال الذي يقف عائقاً أمام الحرية، ويملأ الأرض والفضاء بالرصاص، عبر الحوار:

شارعان

زقاق

وباب

دمٌ نابضٌ كالخَدَرْ

كلمة السر:

"حُبٌّ"

وخطتنا أن نَسيرَ إلى عسقلان

ونزرع فيها الشجرْ

ونمضي إلى رفحٍ وهنالك نجني الثمرْ

والهدف:

أن يكون الفضاء لهذي العصافير

لا للرصاص الذي غاص في دمنا وانتشرْ.

والشاعر إذ يرسم مشهداً لبحر غزة، وللنوارس -رمز الحرية- أراد رسم صورة خلفية للحدث، ذات أبعاد سيميائية، ولا تفتقر إلى التشكيل السينمائي لأنها ظهرت كسيناريو مشهدي يمهد للصورة، ويخدم الرؤية الشعرية وهي تقدم الحدث ومسوّغاته بلغة شعرية مكثّفة تنتصر لعصافير الحرية في مواجهة الرصاص الذي غاص في الدم العربي -بصيغة المفرد لا الجمع للدلالة على وحدة الدم!!- وانتشر.

الصــراع (Conflect)

ليس بالإمكان تجزيء الدراما، أو تفتيتها إلى أجزاء مستقلة يمكن رصدها، ذلك أن هذه الأجزاء تأتي مندغمة يغذي كل واحد منها الآخر، فالحركة والصراع والحوار أركان يستند بعضها إلى بعض، لتشكل العمل الدرامي، وبالتالي تكشفه، ولا يمكن فصلها إلا لغايات بحثية صرفة، من خلال إضاءة كل ركن في موقعه من النص.

إن الصراع هو لبّ أي عمل دراميّ، إذ لا قيمة - بل لا وجود- لعمل دراميّ مفرغ من الصراع، سواء كان صراعاً ذاتياً (في الداخل) حيث يظهر في

هذه الحالة عبر المونولوج، أم كان صراعاً مع الآخر اياً كان هذا الآخر، سواء كان آلهة/قدراً -كما هو في الملاحم القديمة، أم كان قوى محيطة بالذات، يظهرها العمل الدرامي بوصفها قوى شريرة مستبدة وظالمة، قد تمثل المجتمع أو بعض القوى فيه أو في العالم.

إن من تعريفات الدراما المختصرة ما يفيد أنها اصطلاح يطلق على أي موقف أدبي ينطوي على صراع(ترحيني، 1988)، وعليه فليس بالإمكان تصوّر وجود الصراع بمعزل عن الحوار والحركة، إذ أن كليهما يغذيه ويكشفه إما مجتمعين في مشهدية ناطقة، أو تنوب الحركة عن الحوار في كشف الصراع، كما في تلك العروض الصامتة، التي طوّرت خلال القرن الماضي في السينما الغربية، وليس أدل على هذا التطور من أعمال الممثل شارلي شابلن في السينما، والتي تخلت بالكلية عن الحوار (اللغة) واحتفظت مع ذلك بقيمة درامية وفنية عالية.

أما في الشعر فإننا نجد أن عملية الفصل ممكنة، لأن الغاية الشعرية تتقدم على (الدرامية)، وأن الثانية ليست مقصودة لذاتها، بل لخدمة المقولة الشعرية وتقديمها على نحو يجعلها ممثلة عبر عناصر الدراما والتي على رأسها الصراع، جوهر الدراما وصميمها، الذي قادنا الإيمان بأنه كذلك، إلى إفراد محطة ضمن هذا الفصل -الخاص بأثر الدراما في القصيدة العربية الحديثة- تتناوله، فهو يمثل تلك الحرارة التي يحملها الشعر حين يقوم على بعض الملامح الدرامية من خلال استقدامه لأدواتها وأساليبها وتقنياتها لإنجاز خطاب شعري يمكن وصفه بالدرامي.

يلوذ الشعراء بالحوار للكشف عن بؤر الصراع، فيكون حينذاك حواراً دراميا لأنه يصعد الصراع كلما تقدّم، وأحياناً يلوذون بالحركة التي تعني الصراع ضمنياً وتكشف عن مستقره، كما يلوذون بالمفارقة للغاية ذاتها، وفي كل الحالات يكون الصراع والكشف عنــه هو الهدف المنبثق عن أي توجه درامي لدى الشاعر.

ولعل إشارتنا الأولى في هذا الصدد إلى قصيدة السياب "المومس العمياء" وتحديداً إلى الشخصية التي اختارها الشاعر، (المومس) مستثمراً ما لديها من ملامح ومزايا، عمل على إظهارها وتعميقها من خلال خلق ماضٍ يتسم بالمعاناة

تمثله حياتها في الريف، قبل مجيئها إلى المدينة واحترافها البغاء، بكل ما فيها من صراع، ابتداءً من ذلك العنوان القائم على مفارقةٍ حادة ومؤلمة تعمّق مأساة تلك المومس، فالعنوان (المومس العمياء) بالصفة التي أسندها السياب للمومس -التي من المفترض أنها تملك ما تغري به الرجال- تنفرّ وتتقاطع مع حرفتها التي تعتاش بها -حرفة البغاء-.

لقد جاء العنوان ليرسم حالة درامية يستشعرها القارئ قبل الدخول إلى نــص المطوّلة، لأنه لحظة تلقيه للعنوان تحت ضغط مشاعر لا تحصى من الإحساس بالفجيعة والمأساة قبل التعرف إلى تفاصيلها -داخل النص- ليكتشف بعد ذلك أن العمى قدر طارئ، جاء إلى جوار اقدار أخرى مثلها مقتل أبيها، وحرمانها من ابنتها وفقرها، وعيشها الذليل بوصفها مومساً عمياء.

إنها شخصية غنية درامياً، استثمرها السياب في بناء نصه الذي حشد فيه "مجموعة من المتناقضات التي تحفل بها الحياة العربية، والتي تمثل الفساد والضعف والانحلال"(علوش، 1974)، والنص بكامله ينهض على الصراع الحاد والمرير الذي تعانيه الشخصية، ويرصد ويعرّي هذا الصراع.

ونقرأ لدى الشاعر محمد علي شمس الدين قصيدته "فاتحة للنار في خرائب الجسد" التي يستخدم فيها تقنية الحوار الدرامي المتعدد، والمدعم بما يشبه السيناريو للكشف عن حالة من الصراع، هي صراعه مع الحرس الملكي الذي يمثل حرس السلطة، وهو صراع ظهر في النص بوصفه مرضاً يعانيه الشاعر المتقنع بقناع عز الدين القسام أحد نماذج البطولة والفدائية، تقول القصيدة في أحد مقاطعها:

أتجول محتشداً بالشعر وأمراضي

يستوقفني الحرس الملكي فأُسأل عن اسمي:

- : من أنت؟

- : أنا القسّام

(يتقدم جندي ويسر بأذن مرافقه: هذا بطل وهمي من أبطال القصص الشعبية)

- : من أين أتيت؟
- : من أفواه بنادقكم
- : لكن بنادقنا مختومة
- : بين الزناد وبين أصابعكم

زمن ضائع

يتسلّل منه التوّابون

- : حسناً

ماذا خبأت بجلدك؟

- : أمراضي
- : أعلن مرضين
- : أنتم ... ...

وهوى الوطن الجارح

- : هل تضحك أحياناً في السر؟
- : أبكي
- : لكنك ممنوع أن تضحك أو تبكي

ممنوع أن تتجول

سجل : بُلغت

(ختم التحقيق)

والملاحظ ذلك الاختراق الذي يشبه السيناريو: (يتقدّم جندي ويسر بأذن مرافقه: هذا بطل وهمي...)

ليكشف عن الصراع، فإرادة الحرس الملكي أن تبقى البطولة وهماً يسكن الماضي، والشاعر تقمّص في هذا النص رؤية القسام البطل الشهيد القادم من فوهات البنادق المختومة والمتسلل بين الزناد والأصابع -أصابع السلطة- فصراعه مع الحرس الملكي/السلطة، صراع مع من لا يرون فيه غير وهم، ممنوع من الضحك أو البكاء أو التجول كما يكشف الحوار الذي يقود الصراع مع القوة المستبدة الممثلة بالحرس الملكي، والتي تمارس استبدادها ليس على الحاضر

وحسب بل على الماضي إنها تمنع الماضي من التجول في دروب الحاضر، ليبقى حاضراً خاوياً من البطولة والثورة والشهداء -وهي المعاني التي يمثلها القسام.

لقد منحت الملامح الدرامية (ممثلة بالصراع والحوار) النص شرعية الانتماء إلى الشعر، لأنه عبر من خلال الصراع عن رؤية شعرية تماماً استطاع الشاعر فيها أن يفتح النار على خرائب الجسد العربي.

وضمن هذا النزوع إلى استثمار عنصر الصراع في بناء النص الشعري، نقرأ قصيدة الشاعر بلند الحيدري المهمة "حوار عبر الأبعاد الثلاثة" التي حشد لها الشاعر كثيراً من أدوات الدراما وتقنياتها المختلفة، ووظّفها مجتمعة لإنجاز خطاب شعري ربما يصح وصفه أكثــر من غيره بأنه خطاب شعري درامي.

ففي هذه القصيدة تركيز على الذات في حراكها ضد واقع يعاندها، وكشف عن صراع حاد مع المحيط، تقوم عليه الرؤية الشعرية التي تعمل -تدعو للعمل- بثورية لتجاوزه، ولعل تصدير الشاعر للقصيدة بعبارة دستوفسكي الشهيرة: "حذار.. حذار فإن قتل الأب أكبــر جريمة في التاريخ" يكشف عن موطن الصراع الذي يظهر في النص صراعاً ضد الأب الذي يمثل السلطة، كما يمثل الماضي، ورؤية الحيدري/الابن في هذا النص تقوم على الصراع ضد سلطة الماضي واستبداده، والانتصار للمستقبل ليأتي أفضل من حاضر مستلب.

والقصيدة محتاجة إلى أكثر من قراءة للوقوف على أبعاد الرؤية الشعرية فيها، غير أن محاولة قراءتنا لها وبتأنٍ تفصح عن درامية عالية، نسجها الحيدري بإتقان واستجمع لها عناصر: الصراع الذي اعتمده في بناء حدثه واستكماله، والحوار وتعدد الأصوات (كورس مشترك، كورس رجالي، كورس نسائي) بالإضافة إلى إفادته من تقنيات السينما والمسرح.

تقول القصيدة في أحد مقاطعها:

القاعة ذات القاعة

بكراسيها

وبصوت مناديها

بعيون كلاب الصيد المغروزة في لحم أضاحيها

نفس الياقات البيضاء
ونفس الأحذية اللماعة
والزمن المتخثر في الساعة
ما زال كما ...
- صه .. لا تحكِ
واللوحة ما زالت ذات اللوحة منذ العهد
التركي
"العدل أساس الملك"
ماذا ...؟
"العدل أساس الملك"
- صه ... لا تحكِ
كذب ... كذب ... كذب ... كذب
الملك أساس العدل
أن تملك سكيناً تملك حقك في قتلي
- صه ... لا تحكِ
ما أكذبهم ... ما ألعنهم
"العدل أساس الملك"
أوشك أن أضحك لولا أني
أترسب في الظن
فأوشك أن أبكي
- صه ... لا تحكِ ... لا تحكِ .. لا
- اصمت ... اصمت
... ...
- وصمت ...

ولا بد من الإشارة إلى أن الأبعاد الثلاثة التي تقوم عليها الرؤية الشعرية في هذه القصيدة هي: البعد الأول يمثله الابن (الشاعر) والبعد الثاني يمثله الأب

(السلطـــة والماضي)، أما البعد الثالث فهو الام، التي تمثل الأرض، الوطن الذي يستنجد به الابن ويستصرخه معتذراً عن قتله بالسلبية، والصراع في النص يبلغ ذروته في البعد الثاني، وهو البعد الذي أشار إليه الشاعر من خلال تصديره القصيدة بعبارة دستوفسكي.

ولأن شعراء الحداثة وعَوْا حجم التناقضات في عالمنا المعاصر، وأن مباشرة القول، لا يمكن معها تمثل هذه التناقضات والتعبير عنها أو عن الموقف منها، فهي محتاجة إلى رؤية شاملة ومتحررة من قيد المباشرة والغنائية، فقد وجدوا في التركيب الدرامي ممثلاً في القناع، وسيلة مفيدة للكشف عن الصراع الذي يعانونه بوصفهم ذواتاً تمثل وعياً جماعياً على مستوى أمتهم، ولذا فإن من المفيد قراءة أحد نصوص قصيدة القناع التي مثلت أحد أهم تشكيلات القصيدة العربية الحديثة، كما سبقت الإشارة، والقناع كما هو معلوم نزوع واضح نحو الدراما بكل تشكيلاتها.

وضمن الحديث عن موضوع الصراع الدرامي وحضوره الشعري نقارب واحدة من التجارب الشعرية الهامة للشاعر أدونيس تمثلت في قصيدته "الصقر" التي تقنع فيها بقناع صقر قريش/عبد الرحمن الداخل، البطل العربي الذي هرب ليبني ملكاً في الأندلس، ولعلّ هذه القصيدة تمثل استثمار الشاعر للصراع كحالة ضاغطة ومنجبة، فالصقر تاريخياً امتلك رؤية بدت مستحيلة بالنسبة للجميع، غير أنه وحده رآها ممكنة، وعانى صراعاً مريراً لجعلها كذلك، فكانت، وأدونيس هنا لم يعمد إلى قصة صقر قريش ليعيد سردها، بل عمد إلى الغوص في أعماق هذه الشخصية التاريخية الفذة، -التي صنعت تاريخاً، وما تزال تشكل حضوراً فريداً في الذاكرة العربية بخاصة-، والتماهي معها، ليشهد ويحاكي تلك اللحظات الحاسمة في مسيرتها نحو هدفها في بناء ملك عربي في الأندلس على نحو درامي يكشفه الصقر نفسه في استهلال "أيام الصقر":

هدأت فوق وجهي بين الفريسة والفارس والرماح

جسدي يتدحرج والموت حوذيّه والرياح

جثث تتدلى ومرثية،

وكأن النهار

حجر يثقب الحياة

وكأن النهار

عربات من الدمع

غير رنينك يا صوت،

اسمع صوت الفرات.

- **"قريش ...**

قافلة تبحر صوب الهند

تحمل نار المجد"

استهلال يرسم مشهدية يرى فيها الصقر مقتل أخيه ويقف فيها يصارع حزنه العظيم، بعد هدأة الرماح فوق وجهه، والرياح تمطر جثثاً تتدلى، والصقر يرثي أخاه..

صراع في الخارج وحزن في الداخل، وعزيمة يزرعها صوت الفرات:

"قريش ...

قافلة تبحر صوب الهند

تحمل نار المجد"

والعلاقة بين صراع الخارج والداخل، تدفع باتجاه الحلم والاصرار على تحقيق الرؤية المستحيلة:

غير دويك يا صوت

اسمع صوت الفرات:

- **قريش ...**

لم يبق من قريش

غير الدم النافر مثل الجراح

لم يبق غير الجرح"

افتحي يا براري مصاريع أبوابك الصدئات:

ملك والفضاء خراجي ومملكتي خطواتي

ملك أتقدم أبني فتوحي

فوق هذا الجليد المؤصل، فوق الجموح

أعرف أن أجرح الرمل، أزرع في جرحه النخيلا

أعرف أن أبعث الفضاء القتيلا...

تجربة شعرية تشربت رؤية الصقر، حين استقدمت من التاريخ تجربة بطولة، وأعادت نسجها مركزة على الجوهر، حيث الصراع، ومكتفية به عن التفصيل سائرة في ذلك مع الدراما، التي لا تعني الحياة بتفاصيلها بقدر ما تعني تجارب منتخبة بعناية من الحيـــاة، وجّهها الصراع وجهة خالدة.

وتجربة أدونيس في قناعه (الصقر) من التجارب المهمة في مطلع العقد السادس من القرن المنصرم، أحدثت صدى كبيراً في الأوساط الأدبية آنذاك.

بقي أن نقول: إنّ الأثر الدرامي في القصيدة العربية الحديثة، متشعب وممتد في نصوص كثيرة، وتحتاج إلى دراسة مستقلة تقف على تفاصيله وتمظهراته، وهو ما لم يكن متاحاً لهذه الدراسة التي تتسم بصفة عمومية لأنها تتناول أكثر من قضية يتوزع عليها جهد الباحث، ولعل عذره في ذلك اتساع ميدان الدراسة.

الفصل الثالث

الشعر والفن التشكيلي

إن الوعي بعلاقة الشعر بالفنون التشكيلية وعي قديم، ولعلّ أول من صرّح بها هو اليوناني سيمونيدز الكيوسي (ت 468 ق.م) حين أكد أن "الشعر صورة ناطقة أو رســم ناطق، وأن الرسم أو التصوير شعر صامت"(روجرز، 1990). وهي عبارة أوصلت العلاقة بين الشعر والرسم حداً يجعل منهما فناً واحداً، ولعلها كانت المحرك للعديد من التأملات حول نظرية الفن، والعلاقة بين الفنون، حتى صرنا نقرأ أوصافاً للشعراء بأنهم رسامون ماهرون، فها هو الكاتب الإغريقي لوكيان (ت 180 م) يصف هوميروس بأنه رسام مجيد في كتابه (الصور والأيقونات)(مكاوي، 1987).

كما نقرأ للشاعر الروماني هوراس (ت 8 ق.م): "كما يكون الرسم يكون الشعر" في تأكيد آخر للعلاقة بين الفنين يُعلي مكانة المشترك بينهما، ولعل هذه المقولة وأشباهها مضطردة بوضوح، وعلى مر العصور، على نحو بدت فيه واحدة من المسلّمات في الخطابات النقدية، التي شاعت فيها تراكيب مثل: "الرسم بالكلمات" و "التصوير الشعري"، حتى وصل الأمر إلى ما يسمى بالقصيدة الصورة والشعر المجّسم(مكاوي، 1987).

وإذا كان الشعر -وفقاً لعبارة هوراس- كالرسم، لا بد من أن يكون كالصورة، فإنه بذلك يشترك مع الفنون البصرية أو التصويرية، في خصيصة أنهما يعملان من خلال الصور، وهو ما أكده أحد مفكري القرن السابع عشر فرانسو مينستربيه في كتابه "فلسفة الصور" المنشور في العام 1682(تاتاركيفتس، 1985).

إن مفاهيم: "التوازي بين الشعر والرسم"(مكاوي، 1987) والترجمة الشعرية للصور، ورؤية صور الرسوم الشهيرة في القصائد، وأثرها في التشكيل الشعري(مكاوي، 1987) من المفاهيم التي راجت وانتشرت في دنيا النقد، حتى يومنا الحاضر.

أما أرسطو، فلا شك أنه نظر إلى الفنون بعامة نظرة واحدة، دون كبير عناية بأدواتها، ومردّ ذلك إلى أنه فيلسوف، وهو يعني عنايته بحقيقة الفن ومهمته، دون النظر إلى أداته، وما تفرده هذه الأداة من مميزات، ومع ذلك فإن مذهبه في المقارنة بين الشعر والرسم قد اشتهر، كما اشتهرت فكرته القائلة بأن الفنين نوعان من أنواع المحاكاة، قد يتمايزان في المادة، لكنهما يتفقان في طبيعة المحاكاة، وطريقتها في التشكيل، وتأثيرها في النفس(القلماوي، 1953 وآخرون).

ولدى نقادنا العرب وبلاغيينا ما زلنا نقرأ عبارة الجاحظ الشهيرة في الحيوان: "فإنما الشعر صناعة، وضرب من النسج، وجنس من التصوير"(الجاحظ، 1969)، وهو ما يعني ملاحظة دلالة كلمة (التصوير) التي تحيل إلى رسم لوحة أو تشكيل تمثال، مما يدلل على أن الجاحظ أدرك ما يشترك فيه الرسم والشعر، وأن الرسام والشاعر يقدمان المعنى على نحو بصري، وهذا الوعي ذاته نجده لدى البلاغيين العرب وبدرجات متفاوتة، فلقد وعى البلاغيون العرب تلك الطبيعة الحسية للشعر وقدرة صوره على التقديم الحسي، نذكر منهم: قدامة بن جعفر، والباقلاني وابن طباطبا، وابن سنان، والقاضي الجرجاني (الذي رأى أن كلام الشاعر: "أصوات محلها من الأسماع محل النواظر من الأبصار"(الجرجاني، د.ت) وعبد القاهر الجرجاني، الذي ربط الشعر بالتخييل والمحاكاة، غير أن أدق فهم وأعمقه لتلك الخصيصة الحسية للصورة الشعرية تلك التي جاءت ضمن تصور متماسك لطبيعة الشعر، وأهميته، كانت لدى حازم القرطاجني الذي وصف بأنه أنبغ تلاميذ أرسطو من النقاد العرب(عصفور، 1973).

وتجدر الإشارة ونحن في مستهل الوقوف على بعض تمظهرات العلاقة بين الشعر وفنون التشكيل، إلى اتجاه آخر في النظر إلى الفنون، من خلال أداة كل منها، وتمييز كل فن بحسب أداته، في اتجاه ربما يكون مضاداً، ينكر ما تشي به المقولات السابقة من تعميم دلل على القول بوحدة الفنون، وخاصة الفنون اللغوية، -وفي مقدمتها الشعر- والفنون التشكيلية -الرسم والنحت- كان الناقد الألماني أفراييم لسنج خير من مثل هذا الاتجاه في مقالته الشهيرة "لاووكون" التي نظر فيها إلى الشعر والرسم من حيث علاقتهما بالزمان والمكان، فرأى أن الشعر فن

زماني، في حين أن الرسم والنحت فنان مكانيان، وأن كل فن من هذه الفنون يقف على تخوم الآخر، في لحظة تتجلى فيها عظمة التعبير في كل منها، وتجاوز لسنج مسألة الإبداع في مراحلها الأولى، التي يشترك فيها -ربما- الفنانون جميعاً، من حيث الاستعداد للإبداع الذي يصعب معه التفريق بين المبدعين، محذراً من عواقب الخلط بين الأشكال الزمانية في الفن (كالشعر مثلاً) والأشكال المكانية فيه (كالنحت والرسم).

ومعلوم أن نظرية لسنج في التفرقة بين الفنون عن طريق الأداة، جاءت نتيجة لتأمله تمثال الراهب لاووكون في الفاتيكان، ورؤيته له وهو يغالب الأفاعي ليذودها عن نفسه وعن ولديه، الأمر الذي دفعه إلى التفكير في طاقة الأداة الفنية، وما تضيفه من صفات على الصورة الفنية(القلماوي، 1953 وآخرون).

ثم جاء بعد لسنج وفي مستهل القرن الماضي إيرفنج بابيت (1910) الذي كتب (اللاووكون الجديد -مقال عن الخلط بين الفنون) وأيد فيه حجج لسنج وشواهده بحجج جديدة، تؤكد عبث المحاولة في الخلط بين الفنون(مكاوي، 1987).

غير أن الملحوظة الهامة، هي أن نظرية لسنج في التفرقة بين الفنون، وتوزيعها في مجموعتين: الأولى مكانية (كالرسم والنحت والتصوير) والأخرى زمانية (كالشعر والموسيقى) والتي تعني النقاد، وتأخذ عليهم مبالغتهم في الخلط بين الفنون، فإنها لا شك خدمت الشعراء والفنانين، لأنها أمدتهم بإضاءات كبيرة، حول المكان والزمان، ودورهما في التشكيل الفني، حتى بدأ الشعراء يقتربون بوعي من الفنون المكانية، وينزعون إلى الإفادة من طاقاتها التعبيرية ويتمثلونها عبر اللغة في نصوصهم الشعرية، لأن إحساس الشاعر بالزمان والمكان إحساس يصعب فصله، فكلاهما مطلق وغير نهائي، ونفسي ووجداني.

إن الباحث إذ يؤكد خطورة المبالغة في التداخل بين الشعر والرسم، التي تقود إلى تعريض هوية كل منهما إلى الزوال -بحسب لسنج وبابيت- ليؤمن بأن ثمة تنافذاً وتداخلاً بين الفنين، آتيا أكلهما، وهو تنافذ قديم ظهر من خلال ذلك النزوع إلى التشكيل البصري في الصور الشعرية، على نحو ملحوظ وواضح، ففي

الشعر العربي القديم نجد لدى امرئ القيس في معلقته الشهيرة صوراً مبهرة بتفاصيلها البصرية كوصفه للنساء المكتنزات، كما نجد عند أبي نواس في تصويراته الكثيرة للحانة، والمرأة، والليل، والظلام وتصويره للكؤوس المشعشعة والمنقوشة -بالصيادين والمها، الذي يطالعنا في أبياته المعروفة:

تدار علينا الراح في عسجدية حبتها بألوان التصاوير فـــارسُ

قرارتها كسرى، وفي جنباتها مهاً تدّريها بالقسي الفـــوارس

فللخمر ما زُرّتْ عليه جيوبها وللماء، ما دارت عليه القلانس

والشيء نفسه نجده لدى البحتري في وصف إيوان كسرى، وفي المقطع الذي يصف فيه رسماً لمعركة على أحد جدران القصر بخاصة، في سينيته المعروفة:

وإذا ما رأيت صورة أنطاكيـــــة، ارتعـــــت بيـن روم وفـــــــرسِ

والمنايا مواثـــــل وأنو شروان يزجـــي الصفـــوف تحـت الدرفس

في اخضرار من اللباس على أصفر يختال فـي صبيغــــــــة ورس

وعراك الرجال بين يديــــــــه في خفوت منهم وإغمــاض جرسِ

من مشيح يهوي بعامل رمــــح ومليح من السنـــــــان بترسِ

تصف العين أنهم جد أحيـــــاء لهم بينهم إشـــــارة خرسِ

يغتلي فيهم ارتيابي حتــــــى تتقراهــم يـــــداي بلمــــسِ

وفي كثير من صور المتنبي الدالة على ملاحظة بصرية نافذة، كما في قصيدته "على قدر أهل العزم":

أتوك يجرون الحديد كأنمــــــا سرَوْا بجياد ما لهن قوائم

إذا برقوا لم تعرف البيض منهــم ثيابهم من مثلها والعمائم

إذن، فالنزوع نحو التصوير البصري في الشعر العربي نزوع قديم(جبرا، 2000). أما لدى الأوروبيين فإننا نجد ظاهرة الجمع بين الشعر والرسم في شخصية واحدة، تكتب الشعر، وترسم، ومثالها مجموعة كبيرة من المشاهير نذكر منهم: وليم بليك (1757-1827) ودانتي غبرييل روزيتي (1828-1882)

وفكتور هوغو (1802-1885) و د.هـ. لورنس (1885-1930) وجان كوكتو (1889-1963) وآخرين(جبرا، 2000).

وفي الشعر العربي الحديث، فإننا نلحظ اندفاعاً واضحاً نحو فنون التشكيل، نتيجة لعوامل كثيرة، لا شك أن منها تلك الثورة المعرفية الهائلة التي رافقت الفنون البصرية والتشكيلية الحديثة في النظرية والتطبيق، وإسهام المذاهب الفنية كالتكعيبية والمستقبلية والدادائية والسريالية والتجريدية في ذلك الاندفاع، فقد شكلت -كما نحسب- مرجعيات فنية وثقافية كبرى لشعراء الحداثة، الذين تأثروا بالحداثة الأوروبية والغربية، وتحديداً بالشاعر والناقد ت.س. إليوت الذي تأثر بدوره بهذه المذاهب والاتجاهات الفنية، وبالتالي فإن تأثر شعراء الحداثة العرب به من خلال أشعاره وكتاباته النقدية -كما مر الذكر في الفصل السابق- يعني تأثراً بتلك الملامح التشكيلية في شعره.

كما أن الضرورة الفنية، والرغبة في الوصول إلى ذروة التعبير الشامل قد دفعت الشاعر الحديث نحو منطقة الفن التشكيلي، ليستعير من تقنياته المتعددة، ما يثري صوره الشعرية، ويعمق رؤيته الشعرية كذلك، ولعل من الضروري إعادة التذكير بتحول تلقي الشعر واستقباله، من تلق سماعي بالدرجة الأولى، إلى تلقٍّ عبر فعل القراءة، الأمر الذي يعني أن الاستقبال الأولي للنص الشعري الحديث هو استقبال بصري، وهو ما وعاه الشاعر الحديث، فأخذ يولي الجانب البصري عناية خاصة من حيث ترتيب الكلام فوق الصفحة، والاهتمام بالفراغات وملء المساحات على نحو من الأنحاء، ساعد تطور الطباعة الحديثة وفنياتها من جهة، وأوزان الشعر العربي الحديث التي تتفاوت فيها عدد التفعيلات في السطر الشعري وإمكانات التدوير الموسيقي، في ذلك وهو الأمر الذي لم يكن متاحاً في الشعر القديم -العمودي- ذي النظام العروضي الصارم(الرواشدة، 1997).

ومن أبرز العوامل التي دفعت الشاعر الحديث إلى منطقة الفن التشكيلي، تلك الأعمال الفنية الهامة؛ من لوحات وصور وتماثيل ونقوش، ذاع صيتها وشكلت حضوراً لافتاً في الساحة الفنية العالمية، ودار حولها حراك نقدي وفكري كبير، لا يتسع المقام لاستعراضه والخوض فيه، غير أن هذه الأعمال الفنية قد

استوقفت الشعراء، وأمدتهم بثيمات فنية، دعمت نزوعهم نحو التعبير الشامل والكوني العميق لتجسيد رؤى الإنسان وأحلامه وآلامه، فنجدهم استلهموا هذه الأعمال في أشعارهم؛ إما وصفاً لها، أو تمجيداً لها ولأصحابها، أو مناجاة أو تشرباً لمضامينها، أو إعادة سرد لقصصها... لأن من غير المتصور على الإطلاق، أن تستحيل القصيدة عملاً تشكيلياً يطابق لوحة أو تمثالاً، فالكلمة في القصيدة لا يمكن أن تطابق اللون أو الظل والخط في اللوحة، وذكر الشيء لا يساوي الشيء نفسه بحال(عناني، 1985).

وعليه فلا بد من تأكيد خطر الغلو في المقارنة بين الفنون، الذي يقود حتماً إلى الاضطراب والغموض، ويعمل على تذويب الحدود التي أصبحت على درجة عالية من الشفافية، كما أن الغلو في المقارنة بين الفنون يوقع المتلقي في إشكالية حقيقية، تحول دون تفاعله معها، وخاصة فيما يتعلق بالنصوص الشعرية والتي تعنينا ضمن هذه الدراسة، وهنا نشير إلى ما يسمى بالشعر المجسم/الأيقوني والتعبير بالصورة المجردة من اللغة، وإدخال الصور الفوتوغرافية والجرافيكية وما يسمى النص -الصورة، وذلك نتيجة لتخلخل واضح في الحدود الفاصلة بين الأدب، والفنون التشكيلية، الأمر الذي يعبر عن أزمة الأنواع الأدبية، وتعرضها لفقدان هويتها بتأثير الثورات التنظيرية للمذاهب الفنية التي سبق ذكرها(مكاوي، 1987).

غير أننا في هذه المحطة من محطات الدراسة، معنيون بعلاقة الشعر بفنون التشكيل، ضمن الحدود التي تبقي الشعر شعراً، ولا تسلخه من جلده لينتسب إلى فن آخر لا يملك الشعر أدواته، ومعنيون تحديداً بتلك النصوص الشعرية التي دعمها أصحابها بتقنيات فنية مجاورة حالت صلابة الحدود وذاتية النزعة الفنية وجهل الشعراء بالفنون الأخرى، وعدم مقدرة النص الكلاسيكي على استيعاب هذه التقنيات، حالت جميعها دون دخولها حومة الشعر زمناً طويلاً، ولا بد من التأكيد مرة أخرى أن الموضوع لا يعني استبدال فن آخر بالشعر، والقصيدة لا يمكن أن تقول ما تقوله اللوحة، "وإلا لكان وجود واحدة منها كافياً للتعبير الإنساني"(الصكر، 1986)، إن القضية التي نحن بصدد إبرازها هي تأثير الفنون المكانية (التشكيلية)

في الشعر بوصفه فناً زمانياً، وبدرجات تتفاوت في العمق، من الاكتفاء بالاستناد إلى مرجعية تشكيلية في بناء النص الشعري، إلى امتصاص المرجعية التشكيلية لتشكيل صورة شعرية تبدو ساعتئذ صورة مكانية تدرك بصرياً عبر اللغة التي تسعى إلى التجسيدية أو التمثيلية من خلال الوصف واللون والحركة، حين يستقبل الشاعر الثيمات استقبالاً بصرياً واضحاً، أو يستلهم رؤى لفنانين كبار تعج عوالمهم بالغرائب والعجائب والمفارقات، ولا بد أيضاً من الإشارة إلى ظاهرة الاهتمام بالتشكيل البصري الذي وصل حداً خطيراً تمثل في التجسيم (الشكل الأيقوني)(الرواشدة، 1997).

سنحاول في هذا الفصل الوقوف على أثر الفنون التشكيلية في الشعر العربي الحديث، في بعض الجوانب التي نعتقد بأنها تكشف عن بعض تمظهرات هذا الأثر، ولا ندّعي أننا نرصد هذه التمظهرات لأنها أكبر من أن تحصى في هذا المقام، غير أننا سنقف على بعض الشواهد ونحاول قراءتها وتسليط الضوء على جوانب هامة ساهمت في التشكيل الشعري هي:

أولاً: اللون وأثره في الصورة الشعرية.

ثانياً: المرجعية التشكيلية في بناء النص الشعري.

ثالثاً: الشكل الكتابي (تقنيات الفضاء البصري).

اللون وأثره في الصورة الشعرية

لِلّوْن أهميته الكبرى في الحياة، لأن له دلالات متعددة بعضها عام مشترك، والآخر خاص ومتعدد يختلف باختلاف الأشخاص وحالاتهم النفسية وتجاربهم، ولعلنا لا نستطيع تخيل حياة بلا لون، لأن الحياة دون لون حتماً ستكون باهتة، وفاهية، وفقيرة إلى كثير من علامات الجمال، ودلالات البقاء، إذ كيف يمكن للمرء أن يتصور ربيعاً دون اخضرار، وفضاء دون ازرقاق، وليلاً دون سواد ...

فاللون، أحد أهم صفات الأشياء، لأنه أبرز مظاهرها الحسيّة المدركة عن بعد، والتي تحدث ذلك التوتر وتلك الحركة في الأعصاب والمشاعر، وتمنح ذلك الإحساس بالحياة.

واللون في فن التصوير مادته الأولى، وأحد أهم عناصره بل جوهره -بحسب هربرت ريد-(عبد الحميد، 2001) ولأنه كذلك، فقد استثمر شعراء الحداثة إمكانياته الكبيرة في صنع الصورة الشعرية، التي أدخلوا اللون كواحد من عناصر تكوينها، ومنحوه تحققات ذهنية لا تحيل إلى موقعه في الطبيعة وحسب، بل تحيل كذلك إلى تأثيريته وفعاليته في النفس الإنسانية، التي يعد اللون من أكثر المظاهر الحسية إثارة لها، وتعبيراً عن مكنوناتها واستفزازاً لذاكرتها، مستثمرين ما للألوان من مخزون سيميائي يحيل إلى موجودات ارتبطت به، بما تملكه من تاريخ خاص وعام في آن، ومتشابك ومتعدد كذلك(العريض، د.ت).

ولعل استثمار عنصر اللون في الشعر، كان تدعيماً للصورة الشعرية، التي تنتمي في نسقها إلى الفكرة لا إلى الطبيعة، وتدخل بوصفها وسيلة لتصوير الفكرة، لا لتصوير الطبيعة(إسماعيل، 1981)، والصورة الحسية في الشعر -ومنها الصورة البصرية- متنوعة ويتفرق إدراكها بين الحواس جميعاً، فمنها الصورة السمعية والشمية واللمسية، وتشكيل الصورة البصرية في الشعر يختلط بهذه الصور ويمازجها، فنكون ساعتئذ أمام صور ذهنية تحقق توتراً عالياً يخدم الرؤية الشعرية، فالصورة البصرية إذن جزء من الصورة الشعرية الشاملة والمتشابكة، التي يشكلها الوجدان فلا تبقى أسيرة الواقع والممكن والمألوف بل تأتي عميقة إلى حد يصعـــب معه ربطها بالصورة الناجزة في الطبيعة، ولذا يمكننا القول: إن الصورة البصرية في الشعر، ربما تكون أكثر حدة وتأثيراً وتوهجاً من الصورة الناجزة في الطبيعة، لتعالقها العضوي بصفات حسية أساسية وأخرى غير حسية ومضافة داخل النص الشعري(أسماعيل، 1981).

فاللون يملك دلالات متعددة، تدعم الرؤية الفنية في الشعر، وتساير الحالة الشعورية للفنان، إضافة إلى كونه من أبرز المثيرات الحسية التي تضع حاسة البصر في موقع متقدم بين الحواس لدورها الحيوي الهام في عملية الاستقبال

بمفهومها الشامل، الذي يعني الاستجابة البصرية للعالم بكل ما فيه، ولعالم الفن والجمال بخاصة، فاللون يلعب أدواراً وظيفية في الحياة، بالإضافة إلى دوره المعرفي، ودوره الآخر الجمالي(العريض، د.ت).

لقد وعى شعراء الحداثة مكانة اللون وأهميته في الحياة وفي الفن على السواء، فراحوا يحاكونه في أعمالهم الشعرية، واستعانوا به للتعبير عن مكنوناتهم، وخدمة أغراضهم، واستثمروا إمكانياته السيميائية، والجمالية، واستعاروه لتشكيل صفات حسية لموجودات معنوية وذهنية، تعيد المتلقي إلى دائرة اللون وتضعه في داخل طقسه الجليل، في جو شعري زاخر بالألوان ودلالاتها المتعددة(العريض، د.ت).

".. والشعر ينبت ويترعرع في أحضان الأشكال والألوان، سواء أكانت منظورة أم مستحضرة في الذهن، وهو بالنسبة للقارئ وسيلة لاستحضار هذه الأشكال والألوان.. وتمثيلها كتصور ذهني معين له دلالته وقيمته الشعورية، وكل ما للألفاظ الحسية في ذاتها من قيمة هو أنها وسيلة إلى تنشيط الحواس وإلهابها، لأن الشعر إذا كان تقريرياً أو عقلياً صرفاً كان مدعاة للملل..".(إسماعيل،1981،129).

ونشير أخيراً إلى تلك الدراسات التي تبحث في ما سمته "موسيقا الألوان" وأخذت تقارن الانسجام اللوني بالدور الذي تؤديه المعطيات الهارمونية في الموسيقى التي تشترك مع الشعر في زمانيته(سوريو، د.ت).

ومن الشعراء الذي استلهموا اللون بمفهومه الشامل، وحاكوه، ورأوا فيه عالم البدء والقادم، والجرح، والدم، الشاعر أحمد عبد المعطي حجازي في قصيدته: "آيات من سورة اللون" التي تحول فيها اللون إلى مادة للكون، تشكل دلالات هامة، وتقود دعوة صريحة إلى الثورة، وتبشر بها، على نحو بدا فيه التأثير القرآني واضحاً منذ عتبة العنوان "آيات من سورة اللون" في إشارة واضحة إلى حتمية الثورة وضرورتها، لتمنح الأشياء لوناً فقدته فغدت باهتة وقاحلة:

قل هو اللون !

في البدء كان

وسوف يكون غداً

فاجرح السطح

إن غداً مغمم

ولسوف يسيل الدم!

واللون في هذا المقطع عام ومبهم، ويحمل معنى ذهنياً يرتبط تحديداً بالدم، ويشكل معادلاً له، فاللون -الدم هو الذي كان في البدء وهو الكائن في غدٍ، والرهان المطروح في المقطع السابق رهان على الدم الذي سيسيل غداً، لأنه المخبأ تحت السطح، سطح الصمت الباهت دون لون.

والشاعر هنا تجاوز الاستخدام البسيط للون، من خلال إسناد اللون كصفة لموجودات مادية أو معنوية، فدخل عالم اللون، الذي يعج بدلالات الحرية، والثورة، التي غلفها الشاعر بهالة من القداسة عبر إيقاع قرآني واضح، بدا فيه نبيّاً يدعو للحرية، ويبشر بالثورة التي تعيد تلوين الأرض:

"تعالوا نلون كما نشتهي هذه الأرض، أو نشعل النار فيها"

لقد استطاع الشاعر الذي استلهم اللون، أن يحمي نصه من السقوط في التقريرية والمباشرة التي تجعل من أي نص بيان إدانة لا أكثر، ولعله في هذا الاستخدام أقرب ما يكون إلى نظرية تراسل الحواس، فهو استخدم الدم (السائل الملموس) لكنه قدم اللون الأحمر دون أن يستخدم كلمة (أحمر) بالذات.

وديوان حجازي "كائنات مملكة الليل" يؤكد في معظمه نزعة واضحة نحو اللون ودلالاته اللامتناهية، التي جعلت منه رمزاً للحياة، بكل تفاصيلها.

وفي وقفة أخرى مع اللون، حين يشكل الصورة الشعرية، ويصبغها بملامحه ودلالاته العميقة، في محاولة تتصيد من عالم اللون ما يجعل من الشعر عملاً يتجاوز الأذن، ويدفع المتلقي إلى استحضار ذاكرته البصرية، نقرأ لدى محمود درويش:

الآن أغنيتي تمر

تمر أغنيتي على أفق نبيذي

ويسقط في أغانيك البياض

الآن أغنيتي تمر ... تمر أغنيتي على مدن السواد

فتسرحين الشعر، أو تتناثرين على الخرائط والبلاد

والآن أغنيتي تمر ...

تمر أغنيتي على حجر فيزهر في يديك اسمي ويتحد اللقاء

ففي هذا المقطع تقابل بين الألوان، ومعركة قادها اللون، فالأغنية التي تمر الآن هي أغنية النضال الذي يأخذ لونه النبيذي، وللنبيذ دلالة لونية تشير إلى الدم، وهو نوع من تراسل الحواس أيضاً، وترتبط في المرجعية المسيحية بتجربة السيد المسيح عليه السلام وهو يسعى إلى تخليص البشرية، فما أبعد المسافة التي ستقطعها أغنية الشاعر: إنها المسافة بين البياض والسواد (ومعلوم أن الانعكاسات الضوئية للأصباغ الملونة تبدأ من الأبيض الذي يكون النهاية القصوى لهذا المجال حتى الأسود الذي يقع في الطرف المضاد منه)(فرج الله، د.ت) في إشارة إلى أن معركة الخلاص طويلة وشاقة ومكلفة في آن، وهو المعنى الذي عبر عنه الشاعر، بوحي من عالم اللون، فجاءت لغته بسيطة ومكثفة وعميقة، تحمل رؤى شعرية، شكلها اللون بتبايناته الظاهرة بين البياض، الذي يمثل قمة الصفاء والنقاء والوضوح، والسواد وهو قمة القتامة والإعتام، إضافة إلى اللون (النبيذي-الأحمر القاني) الذي يحمل دلالات التضحية لارتباطه بالدم، والملاحظة الهامة هي أن وجود اللون الأحمر بمرافقة الأسود يزيد من تركيز السواد، وإن وضعه بين اللون الأبيض والأحمر يمنح التعبير التشكيلي قوة وثراء(فرج الله، د.ت) كما تمنح النص تكثيفاً ظهر من خلال الاقتصاد الواضح في اللغة.

ومن الشعراء الذين احتفلوا باللون، فكان بعض أدواتهم في تشكيل صورهم الشعرية، البياتي، وفي نصوص كثيرة عبر مسيرته الشعرية الطويلة والثرية، فها هو يخاطب المناضلة الجزائرية جميلة بوحيرد، فيقول في نص أسماه "المسيح الذي أعيد صلبه":

يا أختي الصبية

يا جميلة

إن ثلجاً أسوداً

يغمر بستان الطفولة

إن برقاً أحمراً

يحرق صلبان البطولة

إن حرفاً،

مارداً

يولد في أرض الجزائر

يولد الليلة

لم تظفر به ريشة شاعر

فإذا ما تجاوزنا تلك الدلالات الواضحة، التي يشي بها التناقض الشديد لوصف الثلج بالسواد، أو تلك الثورية في وصف البرق بالاحمرار بكل دلالات الأحمر، فإننا لا شك نلاحظ تفكيراً لونياً مسيطراً على الشاعر، إنه يرى العالم من خلال اللون، وإذا ما توسعنا في القول فإننا نلاحظ سريالية تتمثل في صورة الحرف المارد الذي يولد في أرض الجزائر، في نزوع تشكيلي، بدأه باللون، ثم مال به نحو التجسيم، مع ملاحظة ورود لفظة (ريشة) وهي من متعلقات الرسم، ومرتبطة بالرسام لا بالشاعر، الأمر الذي يؤكد ما ذهبنا إليه.

وفي نص آخر بعنوان: "الزنبق والحرية إلى ولدي سعد" يقول البياتي:

الليلة أحبابي

الواحد بعد الآخر

طرقوا بابي

أحبابي

لكنك يا ولدي

كنت الأوحد

في ليلي الأسود

قمراً أخضر

والعصفور الأزرق

في قفص الزنبق

مكسور القلب يغني

يا قمري

يا ولدي الأصغر

وحين نتابع حضور اللون في هذا المقطع من النص، نلحظ أنه جاء ليصف زماناً (الليل) ومكاناً مرتبطاً به (القمر) الذي يمكن اعتباره شيئاً من مستلزمات الليل الأمر الذي يسمح بإسقاط معناه المكاني من الحسبان، ثم جاء اللون ليصف كائناً (العصفور).

وفي الوقوف على دلالات اللون نجد أن اللون الأسود عمل على تكثيف صورة الليل القاتمة، لتأكيد ارتباطها لدى الشاعر بالحزن والألم، وهما من الدلالات الملازمة للأسود والتي أراد الشاعر البوح بها وهو يخاطب ولده الأصغر من غربته -من ليله الأسود، ليأتي قمراً أخضر، وإذا كان القمر من مستلزمات الليل، فإن الشاعر أراد أن يثبت له تلك الصفة المفارقة لليل من خلال اللون فمنحه الأخضر، بكل دلالاته على التفاؤل والأمل والحياة المتجددة، وهي دلالات ومعانٍ يراها الشاعر في ولده، كما يراها كل أب في بنيه، ولا عجب أن يذكر الشاعر القمر، وهو يعيش ليلاً حالك السواد:

"ففي الليلة الظلماء يفتقد البدر"

وفي الحضور الثالث للون نجد الشاعر عصفوراً أزرق في قفص الزنبق، فاللون الأزرق هنا يؤكد انتماء الشاعر -العصفور- إلى الحرية المرتبطة بالتعبير عن حالة من الحزن عبر عنها (الأزرق) (البياتي، 1995) تفارق القفص.

ففي المقطع المتقدم نلمس نزوع البياتي إلى اللون في التعبير عن إحساس عميق بالغربة وتوقاً إلى القادم الذي يمثّله ولده، وإلى الحرية والانطلاق.

أمّا الشاعر بلند الحيدري، فمن الشعراء الذين رأوا في اللون معنى يساوي الحياة كاملة، وصاغوا نصوصاً ظهر فيها الوعي العميق بعالم الألوان، وبالظلال والأضواء التي تشكّله، يقول في قصيدته "إلى سمراء":

سمراء

يا حلمي المضمّخ بالهواجس والظنون

يا غفوة

قدست في واحاتها حتى جنوني
ولكم تفيأت السكون أعبُ حبك
في سكوني
ولكم تمسح بالدجى وبقلبه الخالي حنيني
فتمد عيني الظلال بخافق الليل
الحزين
وتلفك الأضواء
والألوان حلماً في جفوني
فأحس .. بل إني أرى
دقات قلبك في عيوني

ففي هذا النص نقرأ تجربة شعرية سعت إلى الإمساك بالتجربة البصرية عبر اللغة التي عبرت عن أشيائها باللون والأضواء، حداً أوصل الشاعر إلى أن يرى المسموع بعيونه في تراسل للحواس واضح بشكل جلي، ونزوع ظاهر إلى اللون يساوي نزوع الشاعر إلى الحياة.

وفي موقع آخر نلمس النزوع ذاته لدى الحيدري، يقول في قصيدته "الكوخ الوردي":

غداً
تلتف أسرار حواليك كنجوانا
شفاهاً تهن في عينيك أطيافاً
وألوانا
سجت في الخافق النوري عل هناك
تلقانا
ولكن ...
لن ترى شيئاً فقد لاذت بمرعانا
رياح عافت الكوخ
حطاماً ما بها ذكرى

معتمة، بالغ في تأكيد ظلاميتها، وفقدانها للون وللأضواء في محاولة لرسم معاناته والتعبير عنها ضمن تفكير بصري واضح(ياسين، 1988).

وتجدر الإشارة إلى أن النواب رسام وموسيقي، ولولا نزوعه نحو المباشرة والخطابية، في بعض نصوصه،لكنا أمام تجربة شعرية، تضاف إلى التجارب الشعرية العظيمة، لشعراء شكلوا حضوراً فنياً كبيراً في ساحة الشعر العربي والعالمي؛ كالسياب والبياتي والحيدري ودرويش وسعدي يوسف وآخرين.

وعموماً فإن حضور اللون، والإفادة من إمكانياته الكبرى في بناء الصورة الشعرية، وتعميقها، وتأكيد الرؤية الشعرية، حضور كبير، لا تمكن الإحاطة به، ورصده كاملاً في هذه المحطة من محطات البحث، لأنه محتاج إلى جهد خاص يقف على مختلف تمظهراته في النص الشعري العربي الحديث الزاخر بالصور والألوان والرؤى المدهشة.

المرجعية التشكيلية في بناء النصّ الشعري

سبقت الإشارة إلى أنّ الشاعر الحديث مدفوع نحو تأمّل أعمال فنيّة، بلغت شهرتها الآفاق، كما أنّ الشاعر بدا مدفوعاً أيضاً نحو أصحاب هذه الأعمال، وعوالمهم المليئة بالدهشة والغرائب، التي أظهرتها رسومهم المعبّرة عن رؤى فنيّة، تنطلق من اتجاهات فكرية وفلسفية فرضت نفسها بقوة في عوالم الفن والفكر والثقافة، وغدت هذه الأعمال مرجعيّات فنية وثقافية يصعب تجاوزها، الأمر الذي فرض على الشعراء النازعين نحو التطوير والتحديث والباحثين عن الجديد في تشكيلهم الشعري، فرض عليهم التعامل معها، واستثمار مضامينها الفكرية، وجماليّات تعبيرها الفني، توسيعاً لآفاقهم، وتعميقاً لرؤاهم الشعرية، في تأكيد على أنّ الفنون في جوهرها واحدة، رغم اختلاف أدواتها ووسائلها، وأنّ في علاقة التبادل التقني بينها –لا الاستبدال– فوائد كثيرة تسهم في تقديم الرؤى الإنسانية على نحو ساحر، يمنحها تمظهراً فنياً خالداً، وهي المقولة التي تسعى هذه الدراسة إلى تدعيمها.

وإذا كان استقدام اللون إلى بنية العمل الشعري، ومساهمته في رسم الصورة الشعرية، من أبرز مظاهر الاستعانة بالتشكيلي في الصياغة الشعرية، وهو مظهر يؤكّد -كما سبقت الإشارة- أنّ الشاعر لحظة الإبداع يستقبل الأشياء والأفكار والمثيرات عموماً، استقبالاً حسيّاً بصرياً ينعكس في بنائه لصوره الشعرية، التي يشكّلها اللون (أبرز عناصر الفن البصري -والتصوير تحديداً-)، إذا كان هذا النزوع نحو اللون أحدث أثراً واضحاً في بنية الصورة وقفنا على بعض تمظهراته، فإنّ في استلهام الشاعر لعمل تشكيلي منجز، أو استلهامه لعالم فنّان، مظهراً آخر ربّما يفوق المظهر الأوّل؛ لأنّ في استحضار الشاعر لمنجز تشكيلي استحضاراً لعناصره أو بعضها والتي يكون اللون ضمناً أحدها، فنكون ساعتها أمام تمثّل أو محاكاةٍ لغوية -زمانية- لفن مكانيّ، في عملية يقودها التفكير المكاني وهي تبني صورها.

ولعلّ من الشعراء -كما سنرى- من لم يقفوا عند حدود الاستفادة المرجعية وحسب، بل قاموا بامتصاص رؤى تشكيلية، جعلوها بعض مقولة النص، الزاخر بالرؤى، ولــم يحجموا عن ممارسة التحليق في آفاق واسعة، فراحوا يمارسون عمليات من الهدم وإعادة التشكيل، ليهربوا بنصوصهم من شبهة السلبية بالوقوف عند حدود تعريف المعروف، أو الإحالة إلى موجود في دنيا الفن (وحسب)، على الرغم من أن في ذلك -على ضآلته- توسيعاً لآفاق النص أيضاً.

إنّ المرجعية التشكيلية المباشرة في بناء القصيدة الحديثة ظهرت في اتجاهين: تمثّل الأول في تلك النصوص الشعرية التي أعلنت عن مرجعيتها من خلال استلهام عالم فنان تشكيلي تصدّر اسمه عتبة العنوان، الأمر الذي لم يشكّل إحالة إلى منجز تشكيلي بعينه، بــل إلى رؤى ومواقف واتجاهات فكريّة فلسفية وفنية يمثّلها هذا الفنّان. أمّا الاتجاه الثاني، فقد تمثّل في استحضار الشاعر لمنجز تشكيلي بعينه؛ باستيحائه للوحةٍ أو جدارية، ومحاكاتها أو إعادة تشكيلها شعرياً، لتشكّل مرجعية هامة للشاعر لحظة الإبداع، كما تشكّل مرجعية للمتلقّي أثناء عملية القراءة.

ولعلّ تلك النزعة التشكيلية في بناء النص الشعري الحديث، والتي لا تشير إلى مرجعية محدّدة، لكنها تكشف عن نيّة الشاعر الحديث، في الإقدام على عمل شعري نازع نحو التشكيل عبر اللغة، في محاولة لأن يرسم بقلمه وكلماته، تندرج ضمن تأثّر الشاعر الحديث بالتشكيل على وجهٍ يفرض على المتلقّي أن يتلقّى النص تلقّياً بصرياً إلى حدٍ كبير، وهو ما يمكن تسميته بالمرجعية التشكيلية غير المباشرة.

وسنقف في هذه المحطّة من محطات الدراسة، على تمظهر التشكيل في الحالتين من خلال نصوص شعرية تبدو مرجعيتها التشكيلية واضحة ومؤكّدة.

كان البيّاتي من أبرز الشعراء، الذين أعلنوا عن هذا النزوع، نحو التشكيل من خلال نصّه "إلى بابلو بيكاسو"(البياتي، 1995) يه عالم بيكاسو المزدحم بالغرائب والرؤى، فكان النص إحالة إلى عالم من الدهشة، منذ عنوانه، واستيحاءً لمعاني الرفض والانتماء للفن التي عبّر عنها بيكاسو –الذي يشبه عالمه عالم البيّاتي المليء بالمفارقــات والأعاجيب– وامتصاصاً لأثر أعمال بيكاسو منح النصّ قوة مضافة إلى مدلوله الشعري.

كما كتب البيّاتي نصّاً آخر هو "إلى سلفادور دالي"(البياتي، 1995) ن خلال أحد أهم رموزه(دالي، 1904–1989) النص الذي لم يكن إحالة إلى سلفادور دالي وحسب، بل إلى عوالم من اللون واحتراقاته يمتصّها البيّاتي لتأكيد مقولته الشعرية.

لقد اتّخذ البيّاتي من "دالي" بوابة للدخول إلى فضاءات الفن، والشعر، ليعلن عن موقفه الثابت؛ الذي ينتصر فيه للفن والحرية في وجه الفاشيّة؛ التي اتّخذت أشكالاً متعدّدة، ما زالت تتوالد في كل عصر، كما يعلن عن إيمانه بانتصار الحرية في نزوع واضح إلى التشكيل، الذي يدعم الرؤية الشعرية النازعة إلى الحرية، إنّه يكشف الجريمة بحق الفقراء في مستهل النص:

مملكة السنبلة، الآن، أراها في كتب الشعراء الفاشية وفي
موسوعات البوليس السريّ تعرّى، تنهب، يُعدم فيها
الشعراء ويُنفى عنها الحكماء.
يسمل "دالي" في ريشته عينيها، يرقص فوق قبور المنفيين

الموتى، يرسم في ذيل غرابٍ جنرالاً من ورق تحمله

الريح إلى مزبلة التاريخ.

وفي نصّ البيّاتي حشدٌ من الصور والأسماء؛ لشعراء ومناضلين وفنانين: (لوركا، ماشادو، ألبرتي، بيكاسو) يرافقهم آخر ملوك العرب في الأندلس عبد الله الصغير، وصورة قصر الحمراء، وذلك النقش الموشّى بعبارة (لا غالب إلاّ الله).

(لوركا) يغتسل الآن بينبوع الدمّ

(ماشادو) تحت رماد النجم

يكتب في حجر بركاني أبياتاً فوق الثلج

(ألبرتي) في روما يستقبل في غرفته، الآن، الشمس

(بيكاسو) كالطفل ينام سعيداً، منتظراً، خاتمة الدرس

....

في قصر الحمراء

يبحث عبد الله

عن سيف خبأه بين دواوين الشعراء

يبكي حبّاً ضاع

ينتظر الشمس، لتشرق ثانية فوق الحمراء.

....

لا غالب إلاّ الله

فلماذا يبكي عبد الله؟

نزعة بصرية واضحة، تحفّز المتلقّي ليرسم في مخيلته صوراً ومشاهـد، لـ(لوركا) وهو يغتسل بينبوع الدمّ، و (ماشادو) وهو يكتب أبياتاً فوق الثلج في حجر بركاني، و (ألبرتي) في غرفته يستقبل الشمس، و (بيكاسو) نائم كالطفل، و (عبد الله) في قصره يبحث عن سيف مخبأ. كما يستحضر تلك اللوحة في ساحة الحمراء المنقوش عليها (لا غالب إلاّ الله). حضور لافت للصورة البصرية، واستيحاء لعوالم مرئية، تضغط على الشاعر، وتستفزّ المتلقّي ليجنّد حاسته

البصرية ويعيد رسم هذه الصور. فالبياتي هنا في هذا النصّ ينتصر للشعري، ويرفض التقولب في عمل تشكيلي محدّد، إنّه يبني عوالم متباعدة، استطاع الشعر وحده دمجها في زمان واحد، لتساهم في تأكيد الرؤية الشعرية وتعميقها.

ويمضي نصّ البيّاتي في مقطعه الثامن، ليفصح عن بعث الفقراء، وانتصارهم وصــولاً إلى اللوحة الشهيرة لبيكاسو (جورنيكا) –تلك القرية الإسبانية التي عانت من وحشية الفاشيين أيام الحرب الأهلية الإسبانية، والتي خلّدتها لوحة بيكاسو المسماة باسمها وجعلت منها رمزاً عظيماً للاحتجاج –في إشارة لمرجعية تشكيلية تحمل رؤى الرفض والمواجهة وبشارة الانتصار:

مملكة السنبلة، الآن، أراها تنهضُ بعد الموت

يتحرّك في داخلها شعب كخلية نحلْ

تنهض (جورنيكا) من تحت الأنقاض، تُصَفّي ميراثَ

القتلْ.

ونشير أخيراً إلى أنّ النص، ظهر ذا مسحة سريالية؛ لكنها منضبطة في التعامل مع الرموز التي تشابكت إلى حدّ ربّما تبدو معه عملية التأويل عملية شاقّة، فما الذي يجمع دالي ولوركا وماشادو وألبرتي وبيكاسو وعبد الله في ذات النص؟ أعتقد أنّها إسبانيا، موطن هذه الأسماء التي حاول البيّاتي أن يرسم لوحة شعرية تضمّهم جميعاً، كما ضمّت لوحة الجورنيكا لبيكاسو مفرداتها المعروفة، وكما استطاع دالي أن يجمع المتنافر في لوحة من لوحاته استطاع البيّاتي أن يرسم لوحة "مملكة السنبلة" التي تضمّ الفقراء والشعراء والحكماء من خلال ما يشبه ذلك الابتكار السوريالي لتقنية (الكولاج) (باونيس، د.ت) أو التلصيق.

ولدى الشاعر حميد سعيد نقرأ قصيدته الموسومة بـــ "المرور في شوارع سلفادور دالي الخلفية"(سعيد، 1984) التي استلهم فيها عالم دالي الغريب والمزدحم بالتضادات والمفارقات، واستقى من رسوماته وطريقته في التعامل مع الأجساد والتعبير عن الرغبات، ما وسم النص بالغموض إلى حدٍ يجعل من التأويل عملية خطرة وصعبة ومعقّدة في آن، يقول حميد سعيد:

تبدأ اللعبة ...
يأتي رجلٌ .. يمسح عن ذاكرة الليل خطاياه
يكون الرجل الآتي على هيئة ثعبان
على هيئة بغلٍ قادر،
أن يمنح الصورة لون الوقت
أن يخرجها ميّتة حيناً
وأن يخرجها ساعية حيناً
فهذا الرجل العصريُّ ..
ممطوط من الزاوية الأولى .. إلى زاوية ..؟
ملقىً ..
تُغطّيه الدهاليزُ .. الزجاج .. الخشب .. الثلجُ
وفي أندية الموت الشتائي العتيق
اندثر الحب الذي كان ..
استفاق الحجر المرمرُ ..
نام الرجلُ البغلُ،
وباع امرأة العمر ..
بكأسين من السُّم وكأسٍ من دم ...

ويمضي النصّ في منحىً سرياليّ، يجعل من عملية التلقّي ذاتها عملية سريالية هي الأخرى، غير أنّ النصّ امتلك شرعية الحضور اللافت؛ لأنّ العالم الذي استوحاه الشاعر عالم مغرق في تشويه الصور هو عالم سلفادور دالي الزاخر "بمخلوقات عفنة وأشياء فقدت أشكالها وتحوّلت عجائن ناعمة منفرشة". فدالي مغرم -كغيره من السرياليين - بترجمة هواجس وتضمينات اللاوعي، ومشغوف بالاعتباطية والرؤى المرعبة"(مولر، 1988).

والشاعر في هذا النصّ يحاكي مخلوقات دالي وأشياءه الغريبة، ونزوعه نحو الرؤى المرعبة، فالرجل الذي يذكره في النصّ على هيئة ثعبان، وعلى هيئة بغلٍ قادر أن يمنح الصورة لون الوقت ...

ترى كيف تكون عملية منح الصورة لون الوقت؟ ما هذا الإغراق في الاستعارة حتى حدود التهويم؟ ربّما تكون سطوة التشكيلي على الشعري للتعبير عن عالم دالي من جنس مفردات هذا العالم، وهنا نشير إلى اللوحة التي رسمها دالي والموسومة بــ (إصرار الذاكرة)، وهي عبارة عن ساعات لينة معلّقة فوق الجدران وعلى أغصان الأشجار، رسمها دالي بافتراض حالة هستيرية وصياغة أوهام المختلّين عقلياً بوعي، وبذا تغيّر الأشياء المألوفة أشكالها(باونيس، د.ت) يصبح للوقت لون، هو لون تلك الساعات المعلّقة على الجدران وعلى الأشجار، وهو ما يبرّر تلك الاستعارة التصويرية الغريبة .. فالرجل العصريّ الذي يتحدّث عنه الشاعر، رجل مهووس، ؟؟؟؟، ويملك شكلاً عجيباً أيضاً؛ فهو ممطوط من الزاوية الأولى.. إلى زاوية (مجهولة!!) ومغطّى بالدهاليز والزجاج والخشب والثلج، فمن يكون هذا الرجل؟ الغامض، الشفّاف والحاد، و ... إذا ما أسبغنا عليه ما أسبغ الشاعر ..

فهل حاول الشاعر أن يمارس ما مارسه دالي في رسومه، أعتقد ذلك؛ لأنّ قراءتنا للنص تضعنا في أجواء مشابهة لتلك الأجـــواء التي تضعنا فيها لوحات سلفادور دالي إلى حدٍ ما.

ففي هذا النص، نلمس رؤى مرعبة، وصوراً غريبة، ورموزاً مستغلقة أظنّها كانت انعكاساً لأعمال دالي المتعدّدة، والتي نذكر منها: (ولادة الرغبات السائلة، واحتواءات الرغبة) وهما لوحتان فيهما نزوع شبقي واضح، شبيه بما نلمسه في نصّ حميد سعيد في حضور للمرأة اللبوة، والرجل البغل في تضادّ يشي بحالة من عدم الانسجام تخلق عالماً من المفارقات.

غير أنّ ما يعنينا من هذه المقارنة، ما فرضته المرجعية التشكيلية على الشاعر، من تخلٍّ عن كثيرٍ من الخصائص اللغوية للنص، الذي جاء سرياليّ النزعة في سرده لحكاية رجل لاذ بالتبغ والأفيون هرباً من فشله الجنسي وبروده

أمام المرأة: امرأة العمر، المرأة اللبوة!! التي ترمز إلى فشله في الحياة (والحياة ربما تكون معادلاً موضوعياً للمرأة في النص) في منحىً تبدو فيه الرؤية الشعرية غامضة ومبهمة غموض عالم الأفيون الذي دخله الرجل العصريّ!!

بقي أن نشير إلى أنّ نصّ حميد سعيد، ربّما يحمل إدانة للسريالية، التي يرى أنّها نتـــاج رؤية هستيرية أراد أن يعرّيها من خلال النص، الذي حاول فيه الشاعر (المرور في شوارع سلفادور دالي الخلفية)، ليكشف الدوافع المرضية لهذا الاتجاه الذي أحال الكون إلى مخلوقات عفنة، وأشياء لا شكل لها ... ليدين بذلك كل موقف سلبيّ تجاه الحياة بتجدّدها ونمائها!! كما يدين كل موقف هدميّ يقوّض الحياة من أركانها!!

أمّا الاتجاه الثاني فيما أسميناه المرجعية التشكيلية المباشرة، والتي تمثّلت من خلال استيحاء منجز تشكيلي محدّد، ومحاولة محاكاته أو إعادة رسمه، فنقرأ لدى حميد سعيد أيضاً نصّه الموسوم بـــ "محاولة لإعادة رسم الجيرنيكا" في إشارة مباشرة إلى المرجع وهو لوحة بيكاسو الشهرية "الجيرنيكا" التي رسمها بيكاسو عام (1937) تخليداً لمأساة قرية "جيرنيكا" الإسبانية، التي أقدم الطيارون الألمان على ضربها بآلاف الأطنان من القنابل أثناء انعقاد السوق .. والشوارع زاخرة بصغار الباعة والعمّال والفلاحين، وبعشرات الآلاف من أبناء القرية الأبرياء، فقضت عليهم تماماً .. وعلى القرية وكأنّها لم توجد من قبل، وهي لوحة عبَّر بيكاسو من خلالها عن هذه المأساة، مستخدماً الألوان: الأبيض والرمادي والأسود لتأكيد الجــوّ الدرامي المأساوي، فكل ما في اللوحة من الأشكال والملامح والألوان لا يحمل أي بارقة من الأمل ... في إدانة حادة تمثّل ردّ الفنان على الظلم والجبروت الذي تمثّله الفاشية، وكل فاشيّة في هذا العالم ولم تنل لوحة ما نالته الجيرنيكا من الاهتمام العالمي(فؤاد، 1974).

يقول حميد سعيد:

محاولة لإعادة رسم الجيرنيكا

(1)

تستفيق العصافير .. ترسم دائرة بنثار الغيومِ
وتهبط في بلاثامايور ..
تسترق السمع. للمنشدين الهواة .. تبارحها
ثمّ تهبط في ساحة الجامعة،
نشرت صحف البارحةْ
العصافير تبدأ مشوارها بالحوار الصباحي
تقرأ أشعار غارثيا لوركا
تطير لتهبط في ساحة الجامعةْ

(2)

بدأ السجناء القدامى يحلون في الذاكرة
والعصافير تبحث عن فرح واحد لم يرَ الحزن ..
عن مدنٍ لم ترَ الشفرة القاطعةْ

(3)

إنها الساعة التاسعةِ
تبدأ الآن خيخون ليلتها ..
والعصافير تبحث عن مقعد فارغ
من سيسقي العصافير شايا ..
ولم تأت الكسندرةْ

(4)

تبحث الأرض منذ ثلاثين عاماً عن الفعل
يخرج من دمها الضحك ..
كان السجين المؤجّل .. يطرق أول باب تصادفه
تفتح الباب الكسندرةْ.

فالشاعر أفصح عن مرجعيته في النصّ، والمتمثّلة في لوحة بيكاسو الشهيرة، التي استثمر الشاعر ما تمثّله من احتجاج على الظلم تجلّى تشكيلاً فنّياً شكّل حضوراً لافتاً ومبهراً على مدى عقود طويلة ولما يزل، وصرخة إدانة لكل قوى الشرّ في هذا العالم، وانتصاراً لكل (جيرنيكا) مسالمة تواجه الظلم والقهر والتدمير، والملحوظ أنّ لوحة الجيرنيكا، التي استقرّت في جملة العنوان، وشكّلت مهمة إعادة رسمها غاية الشاعر، لم تسهم في بناء النصّ من الداخل، إذ لا وجود لأي عنصر أو مفردة من مفردات اللوحة، فقد اكتفى الشاعر بتلك الدلالات السيميائية التي يحيل إليها العنوان، وما يرافق ذكر "الجيرنيكا" من قراءات وتأويلات واستدعاءات، فالنص "أشبه بمحارة مغلقة على أسرارها"(سعيد، 1984) علّ الشاعر وقد تحرّر من مفردات لوحة بيكاسو أراد تعميم الإدانة، في إشارة – ربما – إلى مواطن أخرى، (وجيرنيكات!!) كثيرة تعرّضت لمثل ما تعرّضت له تلك القرية الإسبانية القتيلة.

فالعصافير في النص، رمز للبراءة، والوداعة، والسلام، ربّما يعادل "الجيرنيكا" في وداعته، تبحث عن مكان آمن، إنّها بشر مسالمون، يبحثون عن الفرح، الذي لم يخالطه حزن، عن مكان لم يشهد الظلم والقتل والتدمير.

ولعلّ ربط العصافير بغارثيا لوركا –الشاعر الإسباني الذي اغتاله الفاشيون– يعمل على تعميق الرمز وتحديده ليلتقي النصّ مع عنوانه، في إدانة للظلم والقهر قادها الشعر هذه المرّة.

ومن النصوص التي استوحت عملاً تشكيلياً، تلك القصيدة المهمّة للشاعر سعدي يوسف والمعنونة بـ "قصيدة للجبهة –تحت جدارية فائق حسن–(يوسف، 1988) فائق حسن "رسّام عراقي عبّر عن الأصالة بالجياد والحمام وحركتها التي تعطي معاني: الحرية، والقوة، والتوق إلى فضاء واسع"(الصكر، 1999)، والقصيدة كما يشير العنوان كتبت تحت رسم جداري لفنّان عراقي، ولعلّ عملية الربط بين الرسم الجداري والقصيدة عملية صعبة لعدم الإحاطة بتفاصيل هذا الرسم وتكويناته(مكاوي، 1987).

غير أنّ القصيدة ذات نزعة تصويرية ظاهرة، عملت على خدمة المقولة الشعرية التي تتمسك بالوطن، وتحمل على المتاجرين به من المقاولين ... عبر صور الحمامات التي تبحث عن جدار لها ليس تبلغ منه البنادق، أو شجر للهديل القديم، لكنها تطير مذبوحةً. يسقط دمها الأسود النزر مختلطاً بالرصاص فوق الجدار.

تطير الحمامات مذبوحةً. دمها الأسود النزرّ يسقط
فوق الجدار الذي قد بنيناه. يسقط مختلطاً بالرصاص
وفي ساحة الطيران تدور المدافع محمولةً... شاحنات
المقاول كانت تطاردنا والمدافع محمولة .. يا بلاد البنادق
إنّ الحمامات مذبوحةً . والجدار الذي قد بنيناه
بيتاً وغصناً. ينزُّ دماً أسودا. ويهزُّ يداً مثقلةً.

ونلمس لدى الشاعر العربي الحديث نزوعاً نحو التشكيل دون أن يحدّد مرجعيّة واضحة له، بل إنّ تفكيراً تشكيلياً يتملّكه، فتأتي صوره بصريّة، في المقام الأول.

فلدى البيّاتي نقرأ قصيدة "ثلاثة رسوم مائية"(البياتي، 1995)،في ديوانه الذي يحمل العنوان (الكتابة على الطين على الرغم من سيطرة الحركة على النص، إلاّأنّ النزعة نحو التشكيل واضحةـ من خلال صور المرافئ، والمرأة المتنكرة في زي ساحرة مرّة، وأخرى خلف قناع أميرة، تضاجع البرق في قاع البحر، وتركض غزالة في الجبال، تتراقص فراشة على وجوه العاشقين...

وفي نص البيّاتي النازع نحو التشكيل (المتحرّك!) عبر المقاطع الثلاثة يمتزج الكلمة باللون إلى حدٍّ بدت فيه ألحاناً ملوّنة، تستعصي على الرسّام، ولعلّ عنوان النص (رسوم مائية) على علاقة بما تمثّل حياة البيّاتي التي قامت على المنفى والرحيل والتحوّل، وارتبطت بالمنافي والموانئ والماء، الأمر الذي أعطى العنوان بُعداً تأويلياً واضحاً(مكاوي، 1987).

ولعلّ اسم الديوان يشير إلى تلك النزعة نحو التشكيل، فاسمه (الكتابة على الطين)، ومهما كان الطين المقصود، فإنّ في العنوان إشارة إلى أنّ الشاعر يحاول النقش على الطيـن، والطين أحد أدوات الفنّان التشكيلي، بل هو رمز المكان الذي ينتمي إليه الشاعر، وتنتمي إليه فنون التشكيل بعامة، التي توصف بأنها فنون مكانية. كما ونشير إلى الألواح العراقية والكتابة الأولى على الطين التي يحاول البياتي من خلال الإحالة إليها، أن يستعيد دوراً حضارياً مفقوداً!!

أمّا صلاح عبد الصبور –الذي أعلن عن انشغاله بفكرة التشكيل، وإيمانه أنّ القصيدة التي تفتقدُ التشكيل تفتقد الكثير من مبرّرات وجودها(عبد الصبور، 1977)– فنقرأ له قصيدة "تقرير تشكيلي عـن الليلة الماضية":

عناصر الصورة

لونٌ رماديّ، سماء جامد

كأنها رسم على بطاقةْ

مساحةٌ أخرى من التراب والضباب

تنبض فيها بضعة من الغصون المتبعهْ

كأنها مخدر في غفوة الإفاقةْ

وصفرةٌ بينها، كالموت، كالمحال

منثورة في غاية الإهمال

(نوافذ المدينة المعذبة)

الحركة

محبوسة،

ثقيلة،

هامدةْ

الإطار

قلبي المليءُ بالهموم المُعشبَةْ

وروحي الخائفة المضطربةْ

ووحشة المدينة المكتئبة

فالشاعر في هذا النص لم يحاكِ لوحة أو صورة كما يبدو من خلال النص الذي لا تحيل مقاطعه الثلاثة إلى أي منجز تشكيلي محدّد، لكن النصّ يمثل تشكيلاً لغوياً غادرته الحركة التي وصفها في المقطع الثاني بأنها "محبوسة، وثقيلة، وهامده" في دلالات تشير إلى السكون والثبات؛ بمعنى أنّ الحركة غائبة في تقرير عبد الصبور التشكيلي.

ولعلّ العناوين الفرعيّة بالإضافة إلى العنوان الرئيس للنصّ، تكشف مجتمعة عن محاولة جادّة تسعى نحو التشكيل عبر اللغة، فالعنوان الرئيس: "تقرير تشكيلي عن الليلة الماضية" والذي يشكّل دمجاً مقصوداً بين الزمان والمكان، أو محاولة (لتمكين الزمان) عبر تكوين تغادره الحركة المرتبطة بالزمان، وأمّا العناوين الفرعية للمقاطع: "عناصر الصورة، الحركة –وقد غادرت اللوحة– والإطار "فهي تراكيب تؤكّد ذلك النزوع نحو التشكيل. فقد حدّد الشاعر المقطع الأول عناصر الصورة: من لون (رماديّ) وصُفرة ومن خلفية للصورة، ومــن مادة تشكيل (تراب)، كما حدّد طريقته في التعامل مع هذه العناصر التي تنتشر في غاية الإهمال، في تغييب مقصود للنظام. ثمّ العنوان الفرعي الذي يحدّد تحته إطار الصورة، الذي يشير إلى حالة من الحزن والخوف والوحشة والاكتئاب، تشي بالحالة النفسية الضاغطة على الشاعر لحظة إبداعه، والتي كانت تقف وراء هذه المحاولة التشكيلية الفريدة.

وضمن هذه الحركة الشعرية النازعة إلى التشكيل، حيث يتحوّل الشاعر إلى رسام يحاول أن يرسم بكلماته ويلوّن بقلمه، حتى تصبح بناه اللغوية رسماً أو تشكيلاً فنياً ندركه ونتفاعل معه عبر حاسة البصر، نقرأ نص أمل دنقل الموسوم بـــ "رسوم معلّقة في بهو عربيّ"(دنقل، 1985) التي بدا فيها الاستثمار الواعي لتقنيات التشكيل من خلال أربع لوحات يتبع كل منها نقش كتابيّ جاء بمثابة تعليق على اللوحة، يقول دنقل في اللوحة الثانية:

اللوحة الأخرى .. بلا إطار:

للمسجد الأقصى .. (وكان قبل أن يحترق الرواق)

وقبةِ الصخرة، والبراق

وآيةٍ تآكلت حروفها الصغار!

نقش

(مولاي، لا غالب إلاّ .. النّار!)

ففي هذه اللوحة الخالية من الإطار، استحضار لصورة المسجد الأقصى قبل أن يقدم اليهود على حرقه وفيها تظهر قبّة الصخرة والبراق، وهو استحضار لا يشكل –وحده– فعلاً تشكيلياً هاماً، لكن النزعة التشكيلية بدت واضحة، في تلك الصورة التي رسمها الشاعر، لآيةٍ أتت النيران على حروفها، وهي صورة مركّزة وعميقة وتعجّ بالدلالات، وتحمل في الوقت نفسه مقولة شعرية، تمثّل غاية الاحتجاج، وتعزف على وتر الوجدان الديني، الذي بدا مهدّداً يوم أقدم اليهود على حرق المسجد الأقصى، إنّها مقولة استطاعت النزعة التشكيلية الواضحـة إيصالها بتكثيف شديد، واقتصاد في اللغة، يدفعنا إلى تخيّل الصورة ويقودنا إلى أبعادها السيميائية ودلالاتها المرجعية ورموزها الدينية، ثمّ نلحظ تلك الخاتمة النقشية، لتدخل الكتابة على الحجر تقنية أخرى مضافة إلى (الكولاج) كفكرة، لتكتمل بها اللوحة، ويصل المقطع الشعري إلى خلاصة حادّة، تحقّق توتّراً عالياً من خلال خيبة التوقّع في تلقي جملة النقش، وانزياح واضح لها عن أصلها المحفوظ، والذي سبق وذكره في النقش المرافق للوحته الأولى: (مولاي، لا غالب إلاّ الله!) لتصبح (مولاي، لا غالب إلاّ .. النار!) في دعوة إلى الأخذ بأسباب النصر وعدة المواجهة وأسلحتها، ولعلّ الملحوظة اللطيفة في تلقينا البصري لهذه اللوحة، ونقشها، وربط ذلك في جريمة إحراق المسجد الأقصى، هي أنّ النار وصلت إلى هذا النقش، فأخفت آخره، وهو لفظ الجلالة، عبّر عن ذلك الشاعر بوضع نقطتين مكانها، ثمّ أردف لفظة النار.

ويختتم دنقل لوحاته الأربع بكتابة في دفتر الاستقبال، تقول:

لا تسألي النيل أن يعطي وأن يلدا

لا تسألي .. أبدا

إني لأفتح عيني (حين أفتحُها!)

على كثيرٍ .. ولكن لا أرى أحدا !!

لينهي الشاعر لوحاته بإدانة حادّة، ضمنها بيت دعبل الخزاعي المشهور، ليؤكّد أنّ العين التي رأت تلك اللوحات، لا ترى أحداً تحرّكه هذه اللوحات، وهي خاتمة أظنّها في موقعها ما دامت القصيدة تحمل رؤى سياسية رافضة ومتمرّدة على واقع عربيّ منهار يسخر منه الشاعر، ويدينه، ويعرّيه، في نزوع إلى البساطة في التقديم والمباشرة لخدمة الفكرة القائمة على الثورة، والرفض والتحريض السياسي.

وضمن هذا النزوع التشكيلي نقرأ لأدونيس نصوصاً تنزع نحو التشكيل السريالي، وتبني صوراً تجمّد الزمن واللحظة وتقوم على التضادّ بين الثلج والنّار، والبقاء والفناء:

الثلج والدخان

قضيب من الثلج: نار وتبغٌ

وغيم دخانِ

عوالم لا تنتهي – وهي تفنى

ببضع ثواني.

وله ضمن نصوصه المعنونة بـــ "أوراق في الريح" نقرأ أيضاً:

رأسه تحت وجهه

والعصا فوق رأسه

تتلهى بيأسه

والليالي تخثرت

علقاً ملء نفسه

وفيها نلمس سريالية واضحة، تنزع إلى تغريب الصور، وتدمير المألوف للتعبير عن حالةٍ ضاغطةٍ على الشاعر، تدفعه لرؤية العالم والأشياء بطريقة خاصة جداً، وغامضة، كرؤية السرياليين إلى حدٍ كبير.

الشكل الكتابي (تقنيات الفضاء البصري)

يعدُّ اهتمام الشعراء بالشكل الكتابي -بوصفه أحد مظاهر النص الشعري الذي أصبح مقروءاً، وبعيداً عن الشفاهية إلى حدٍ كبير- يعدُّ هذا الاهتمام واحداً من أخطر جوانب النزعـــة البصريّة في القصيدة الحديثة، التي يعمد فيها الشعراء إلى العناية بالحيّز المكاني الذي تأخذه الكلمات فوق الصفحة، حين تبدو الكتابة الشعرية عملية انتهاك لبياض الصفحة بالكلمات، فيصبح كل من الامتلاء والفراغ أول ما يواجه المتلقّي، ويدفعه إلى رفد استقباله للنص اللغوي، بخصائص بصرية يمثلها الشكل الطباعي (الكتابي) وكيفية تدوين الكلمات فوق الصفحة، وهي العملية التي يستبعد بعض النقّاد حياديتها في بنية النص الشعري وإن كانت قيمتها فيه أقل جوهرية ممّا هي في الألفاظ(لوتمان، 1995).

ولا شكّ أنّ نزوع الشعراء نحو استغلال ما يتيحه الفضاء البصري، نزوع قديم، ظهر في الموشّحات والقواديسي والتشجير والتختيم(الماكري، 1991)، التي حاول الشعراء القدامى من خلالها الخروج على سلطة النص المسبق(الرواشدة، 1995) المقيّد فضاؤه في ضوء مكوّنين جوهريين يقوم عليهما البيت الشعري في توازن هندسي ثابت، هما: التوازي العمودي للأبيات، والتقابل الأفقي للأشطر.

وينتظم هذان العنصران وفق شكل يجنح للاستطالة، بحيث يتم فيه وضع الوحدات المكوّنة أفقياً في حدود شطرين متقابلين في خط واحد، تفصل بينهما مساحة بيضاء، مشكلَيْن نموذجاً تتوالى تحته الأبيات بتوازٍ عمودي، ينتج توازياً هندسياً تنتظم وفقه الأعمدة البيضاء الثلاثة الممتدة على حافات الأشطر، وما بينهما بشكل عمودي، وهي مساحات بيضاء تنفتح على بعضها من الأعلى والأسفل

بوساطة عمودين متوازيين أفقياً، يحددان النص في البداية والنهاية(الماكري، 1991).

أمّا في الشعر الحديث، فقد أتاح التطوّر الكبير، في الطباعة الحديثة وتقنياتها، وأوزانه التي يتفاوت فيها عدد التفعيلات في السطر الشعري، عن الذي يليه، وهو ما لم يكن متاحاً في الشعر القديم، الذي يخضع لنظام عروضي صارم، وبالتالي لنظام هندسي صارم أيضاً، سبقت الإشارة إليه، كل ذلك أتاح للشاعر الحديث، أن يلتفت إلى تلك الإمكانيات الفنية، التي يتيحها (الشكل الكتابي) من استثمار لفضاء الصفحة، يدعم الرؤية الشعرية، ويشغل المتلقّي بالتشكيل البصري بوصفه مكوّناً أساسياً في توصيل الأبعاد الدلالية والجماليّة، التي تحملها اللغة، وهو ينطوي تحت جملة الأنساق غير اللغوية التي يرى بعض النقّاد أنها "ليست بمعزل عن الدوال اللغوية ... بل إنّ هذه العلامات غير اللغوية، في علاقتها بجماع مكونات النص التعبيرية والتركيبية كثيراً ما تجسّد منزلة الخطاب الشعري الحديث، وتكون على صلة وثيقة بالدلالة وطرق انبناء النص"(بن حميد، 1996)، وبالتالي فإنّ الزماني والمكاني يسهمان في إيصال الدلالة وتعميقها.

وفي هذه المحطة الأخيرة سنقارب تشكيل السواد والبياض من خلال تمظهرات ثلاثة هي (الحذف، والتقطيع، والتموّج)، ومدى ارتباط كل منها بدلالة الملفوظ في النصّ، وهي دلالة تختلف باختلاف موقع الحذف أو شكل التقطيع أو مدى التموّج.

لقد انتبه شعراء الحداثة إلى السواد والبياض، وحضورهما المكاني فوق الصفحة، وتعاقبهما في الظهور، وأهمية ذلك في دعم التجربة الشعرية الحديثة التي يبدو أنّ الاستقبال البصري أولياً في عملية تلقيها، وهو ما فطن إليه الشعراء فراحوا يولون اهتماماً واضحاً لكيفيات الكتابة وتدوين الأسطر فوق الصفحات.

ويمثّل الحذف الذي يدلّل عليه الشعراء من خلال التنقيط (وضع نقاط الحذف) واحداً من جوانب استثمار الشعراء للسواد والبياض، وهو جانب يدفع

المتلقي للمشاركة في الإبداع، ويجعل عملية القراءة "فعلاً معرفياً لا يخلو من الابتكار والتجديد"(حرب، 1995).

ولنتوقّف عند نموذج لفدوى طوقان، التي عمدت إلى الحذف الجزئي، أي حذف جزء من كلمة، للإيحاء بدلالةٍ غير منطوقة بل معبّراً عنها من خلال فضاء النص، تقول فدوى طوقان:

مددْتُ نحوهم يدي

ناديت في حزني وفي نحيبي

يا إخوتي لا تقتلوا حبيبي

لا تقطعوا العنق الفتيّ

سألتكم بالحب، بالقربى سألتكم وبالحنان

يا اخوتي لا تقتلوه

لا تقتلوه

لا تقـــ . . . .

ففي هذا المقطع، لعب الحذف دوراً واضحاً في الإيحاء بدلالة لم يقلها النص، لكنّ الشاعرة عبّرت عنها بصرياً، تلك هي تنفيذ القتل الذي تمّ بسرعة، انقطع معها صوت الشاعرة وصراخها، فتوحّدت بذلك لحظتان هما لحظة القتل، ولحظة انقطاع الصوت، الأمر الذي يدلّـــل على أنّه لا جدوى من الصراخ، وقد تمّ فعل القتل وانتهى الأمر، وليس أمام المتلقّي إلاّ أن يستوحي صورة بشعة للجريمة التي تمّت على مرأى من الشاعرة.

وفي نموذج آخر، نقرأ لدى ممدوح عدوان:

حينما صحتُ بهم:

" لا تبدّلوا بالحرب أخبار الحروب"

قيل لي:

إن لم تجد ماءً تيمّمْ"

قلت: "مولاي تطلع نحوهم"

لم يتكلمْ

قلت: "مولاي، أما قلت لنا: إنّ الجهاد . . . ."

قطع الحاجب بالسيف النداء

و"عليٌّ" صامتٌ لا يتكلّم

حمل الحاجب صوتي في إناء

و"عليٌّ" صامت لا يتكلّم

ولذا أعطيت سيفي لابن ملجم

ففي النص حذفٌ لتكملة العبارة، عبارة الإمام علي كرّم الله وجهه المعروفة التي تقول: "إنّ الجهاد باب من أبواب الجنّة" وهو حذف يتزامن مع قطع الحاجب للنداء بالسيف –التهديد بالسيف– مع الإشارة إلى أنّ علياً هنا رمزٌ للسلطة، التي وضعت نفسها موضع عليّ، لكنها مارست الصمت، وتخلّت عن خطب الحماسة والجهاد، بل انقلبت على نفسها، ولاذت بالصمت أمام حتمية الحرب وعدم الاكتفاء بأخبار الحروب، وجنّدت حجّابها لقطع أي صوت يطالب بالحرب المشروعة للدفاع عن النفس والموصوفة بالجهاد، بمفهومه الديني الذي لا يحتمل التأويل. ولذا فإنّ الحذف عبّر عن دلالة حذف مفردة الجهاد من قاموس السلطة، الأمر الذي دفع الشاعر باتجاه مقاومة هذه السلطة، والوقوف في صف أعدائها، أعداء الصمت، الذين يرمز لهم النص بابن ملجم قاتل "عليّ".

ولعلّ سعدي يوسف من أكثر الشعراء اهتماماً بتقنية الحذف، التي تضطرد في ديوانه على نحو لافت، وفي نصوص كثيرة، يقول في نصّه الموسوم بـــ "إلى عبد الرحمن خليفة" وأظنّه أحد السجناء السياسيين العراقيين:

لك أنت وحدك أن تحدثني ... فليس سوى الحياةْ

والموتِ، من لُقيا

لك أنت وحدك أن تقول

فلتصمت الدنيا.

فلتصمت الدنيا.

فلتصمت الدنيا.

. . . .

. . . .

فلتصرخ الدنيا !

فالحذف في هذا المقطع جاء ليدعم دلالة الصمت التي يطالب به الشاعر، وموقع النقاط يعبّر عن حالة توقّف فيها الكلام، كأنّه يريد التعبير عن الصمت الذي يسبق عاصفة الصراخ التي يدعو إليها الشاعر، انتصاراً لهذا السجين المظلوم المعذب، في آخر المقطع.

ولدى سعدي نفسه نقرأ نصّه "انطباعات عن أغنية في قطار الساعة 18" الذي يبدو فيه الحذف أيضاً، يقول:

ما أطول أيّام البعد

وقطارَ الليل، قطارَ الليلِ، قطار الليلِ، قطارَ اللـــ ... يـــ ...

وتتكرّر حالة الحذف هذه للتعبير عن الإحساس الثقيل بالمكان والزمان، بالبعد المكاني، وطول أيامه وثقل الليل، لقد استثمر الشاعر للدلالة على هذه الحالة الحذف ليكون علامة بصرية تدعم المقولة الشعرية وتدخل المتلقي في التجربة ليردّد مع الشاعر كلمة، الليل، بنفس طويل ومقطوع، وهنا دمج لتقنيتي الحذف والتقطيع لإعطاء هذه الدلالة. ونلحظ أنّ هذا المقطع أنهى به الشاعر الجزء الأول من النص والثاني، وأنهى النص كاملاً به، في تأكيد على أنّه محور التجربة الرئيس.

وفي نصّ آخر نجد أنّ الحذف أعطى دلالة تمثيلية هامة تعادل الليل، والصمت الحذر وتعبّر عنهما، يقول سعدي في نص "المعسكر":

كلما انتصف الليل أوقدت نار المعسكر

-في النهار احتطبت-

ثم أنصت:

هل هذه خطوات الجنود؟

.. ..

.. ..

كلما انتصف الليل جاؤوا بأطفالهم حول نار المعسكر

فالصمت، والإنصات لخطوات القادمين، دلالة عَبّر عنها الشاعر بوساطة الحذف، فالمتلقي لا شكّ يصمت لحظة تلقّيه عبر القراءة، فيكون في حالة مشابهة للتجربة.

والأمر ذاته نجده في نصّه المعنون بـــ "قصيدة"(يوسف، 1988) والآخر المعنون بـــ "موقع"(يوسف، 1988)، وفي العديد من النصوص في ديوانه، تحتاج إلى رصدٍ ودراسة، تشير إلى مدى استثمار سعدي يوسف لهذه التقنية الفضائية البصرية التي قدّم خلالها دلالات هامة، وأعطت نصوصـــه جواً دراميا جذاباً.

أمّا التقنية الثانية ضمن استثمار الشعراء لفضاء الصفحة، فهي تقنية التقطيع –التشذير– الذي يظهر "تمزيقاً لأوصال الكلمة أو العبارة أو الصورة، وتفكيكاً لوحدتها، بحيث تبدو كل جزئية منها ذات كيان مستقل معزول عن نظيره رغم اتصاله السياقي به(منير، 1997).

ويتجلّى التقطيع بوضوح في كثيرٍ من النصوص الشعرية، ولنتوقّف عند نموذج من شعر خليل الخوري مع قصيدته "أغنية للبجعة البيضاء"(الرواشدة، 1995)، يقول:

.. نلتقي ثم ن – ف – ت – ر – ق، الشمس تسرقهم، ثمّ تسرقنا

الشمس، أذكر أنا التقينا، وخيمة عشقٍ غدَوْنا: ـــــــ .

نلاحظ أنّ تقطيع كلمة (نفترق) يمنح دلالة مصاحبة توحي بالافتراق، من خلال إطالة زمن التلقّي من ناحية، ومن ناحية أخرى مقابلتها لكلمة (نلتقي) التي تلتقي حروفها في وضع طبيعي، أمّا حروف (نفترق) فمفصولة عن بعضها ومتباعدة ومقطّعة، وفيما يخص الدلالة الزمنية فإنّها تفيد أنّ زمن اللقاء قليل وسريع، أمّا الافتراق فطويل جداً، وهي دلالة توحي بهذا المعنى مادياً ونفسياً من

و

ق

ي

ن

على ماسورات مدافع دبابات.

إنّ تشظية كلمة (مشنوقين) وتناثر حروفها وتتابعها على هذا النحو المنتصب عمودياً، يساير دلالة اللفظة، ويتوحّد معها عبر أداء بصري تتدلّى فيه الكلمة "رأسياً كحبل المشنقة تماماً"(منير، 1997).

كما ظهرت عناية الشعراء بالتموّج، ليعكس دلالات نفسيةً، ومعنوية هامة، يضيفها المتلقي إلى النص، لحظة يستقبله بصرياً عبر حضور غير متوازن للسطور الشعرية فوق سطح الصفحة، ومن أمثلته ما نجده لدى سعدي يوسف في قصيدة "بطاقة زيارة":

والخُطى

تنأى

ويبقى

في المدى

منها الصدى

ينأى

وينأى

لنلحظ هذه الحركية البصرية الواضحة التي توازي دلالات الخُطى المتحركة والنأي والابتعاد، كما توازي في حركتيها ذبذبات الصدى.

في استثمار بصري واضح لتموّج الأسطر الشعرية يتكرّر لدى سعدي نفسه في نصّه المعنون بـــ "انتهاءات" يقول:

... وهران حاضرة

والنخيل وريقات مكتبةٍ

والسفينة تهتزٌّ

تهتزٌّ

تهتزٌّ

بين الرياح القديمة

ومن نماذجه نقرأ لمحمود درويش في قصيدته "تلك صورتها وهذا انتحار العاشق"، إذ يقول:

وكأنه انتحر

العصافير استراحت في المدى

وكأنّه انتحر

احتجاجاً

أو وداعاً

أو سدى

لنجد أنّ التموّج قدّم دلالة الاحتجاج التي تتوسّط مفردته السطر الشعري، فالوداع الذي تميل مفردته نحو اليسار، ثم (سدى) التي تقف بعيدة في آخر السطر، في دلالة بصرية تتناغـــم مع الغياب كنتيجة للانتحار؛ عبر مراحل تغدو الشهادة في آخرها عملاً مجانياً وانتحاراً.

ولدرويش نقرأ:

لأنها كفني . أعودُ لأنّها بدني

أعود

لأنها

وطني

أعود.

للتأكيد على صميمية العودة، وضرورتها، وحضورها النفسي والوجداني العميق احتلت الكلمة سطراً شعرياً مستقلاً على امتداد مقاطع كثيرة في النصّ الذي اجتزأنا منه هذا المقطع.

بقي أن نشير أخيراً إلى أنّ نجاح بعض شعراء الحداثة في استخدام هذه التقنيات البصرية –على نحو يوازي المقولة الشعرية، ولا يتقاطع معها–، لا يعني اضطراد نجاحها دائماً، بل إننا نرى أنها –على طرافتها وخدمتها للقصيدة العربية الحديثة على مستوى التشكيل والرؤية أحياناً في عدد من النماذج– تشكّل إحدى مراحل الحداثة الخطيرة، التي يقف فيها الشعر على الحافّة، إذا ما غالى الشعراء في استخدامها، حين تتحوّل اللغة إلى عجينة من كلمات يمارس الشاعر بها تشكيلاتٍ وألعاباً بصرية، فلا تكون اللغة غايته الوحيدة،بل مادةً يستخدمها لغاية زخرفية، كما هو الحال في تقنية التجسيم، التي تحيل النص إلى أيقونة تفرض نفسها على جسده، الأمر الذي يشوّش عملية التلقي ويعيقها، ويجعل استقبال النص استقبالاً مزدوجاً ومشتتاً، حين ينشغل القارئ بالبحث عن دلالات غائبة أو مستحيلة تجمع النصّ بالشكل الأيقوني، لتغدو القراءة مغامرة انتحارية، في عوالم مجهولة، ويغدو النصّ رمزاً معتماً ومغلقاً على ذاته، لا تتراجع فيه وظيفة اللغة التوصيلية إلى الوراء فقط –بحسب ياكوبسون–؛ بل تتخلى فيه اللغة عن هذه الوظيفة، فلا تحمل من الرؤى غير التعبير عن نزوع محموم باتجاه الحداثة، التي تغدو هدفاً بذاته، وغاية تتنازل من أجلها اللغة عن انتمائها الصريح للشعر.

خاتمة

وقفنا على بعض ملامح الحداثة في الشعر العربي الحديث، -تمثلت في تداخل نصوصه بفنون: السرد والدراما والتشكيل، التي ساهمت في بنائه- من خلال نصوص شعرية، قطعت أشواطاً بعيدة في التخلي عن التقاليد القديمة، وتغيّر بها مفهوم الشعر تغيّراً ملحوظاً، بدا أبعد ما يكون عن المفهوم القديم الذي تمثله نماذج الشعراء العرب منذ امرئ القيس حتى الجواهري، في حركة أخذت شكل الثورة، بكل ما تعنيه من هدم وإعادة بناء، عبر عمليات من التجريب حيناً والتغريب حيناً آخر ومغامرات شعرية قامت على أن الشعر "دخول في المجهول لا في المعلوم"، راح الشعراء يرحلون بها إلى عوالم مجهولة، ويصوغون نصوصاً تستقي من عوالم الفن آليات وتقنيات لم يكن للشعر عهد بها من قبل، بدت أهم أدوات الشاعر الحديث في بناء نصوصه التي نأمل أن نكون في مقاربتنا لبعضها، قد ساهمنا في إضاءة عتمتها، والكشف عن رؤاها الشعرية...

وفي ختام هذه الدراسة، أجدني أجابه بأسئلة كثيرة، حول مستقبل القصيدة العربية، فإلى أين تمضي؟ وماذا بعد الحداثة، وقد كُتب الشعر بالنثر (قصيدة النثر) حين تخلى عن التلاحم بالموسيقى، وعن كونه كلاماً مموسقاً؟ وماذا بعد الحداثة، وقد تداخل الشعر بالدراما، فأخذ يحاكي الطبيعة في حركيتها وصراعها، عبر أصوات متعددة لم يضق بها الشعر؟

وماذا بعد الحداثة، وقد استحال الشعر تشكيلاً بصرياً، وصل حداً خطيراً في بعض مظاهره التجسيمية، التي تفرض تلقياً بصرياً، يدفعنا لرؤية الشعر على حساب قراءته أحياناً؟؟

وماذا بعد الحداثة، وقد تخلت لغة الشعر عن وظيفتها التوصيلية المعرفية الخالصة، الأمر الذي وسمها بغموض بدت معه عملية التلقي عملية صعبة وشائكة، والتأويل إشكالية كبيرة، تؤكد غياب المعنى (المدلول) وغموضه ، رغم حضور اللغة (الدوال)؟؟

ولماذا تخلى الشعر عن قربه الحميم من الجماهير، واكتفى بقراء، كما يصرح أدونيس بأن له قراءً لا جمهوراً؟ وماذا عن دور الشعر ووظيفته التي مارسها على مدى قرون كان فيها ديوان العرب وخزانة أدبهم وغذاء أرواحهم؟

أسئلة نطرحها في مختتم هذه الدراسة، التي غرست في الباحث نزوعاً نحو المضي في البحث حول كثير من قضايا الشعر العربي الحديث، الذي ما زال بحاجة إلى منهج نقدي عربي ينبع من فلسفة عربية ورؤية عربية للشعر بخاصة، والفن بعامة، يعيد ذلك التواصل المفقود بين الشعر والسواد الأعظم من متلقيه، وهي مهمة شاقة لا بد أن ينجزها النقد الأدبي، حتى تكون عملية التلقي عملية تامة تعيد للشعر دوره الريادي في قيادة الأمة نحو غاياتها الكبرى، وحماية قيمها، وتأكيد حضورها تحت شمس الحياة التي تحب.

والله ولي التوفيق،،،

قائمة المصادر والمراجع

ابن دريد (أبو بكر، محمد بن الحسن الأزدي البصري) ، (د.ت): جمهرة اللغة، دار صادر، بيروت.

أبو زيد، أحمد،(1984): الشعر والدراما، عالم الفكر، الكويت، مجلد 15، ع1.

أبو غالي، مختار علي، (1997): توظيف شخصية الحلاج في الشعر العربي الحديث، لجنـــة التأليف والتعريب والنشر، جامعة الكويت، ط1.

أبو نواس (الحسن بن هانئ) ، (1980): ديوانــــه، تحقيق: بهجت الحديثي، دار الرسالـــــة للطباعة، بغداد.

أحمد، فوزي فهمي، (1967): المفهوم التراجيدي والدرامـــا الحديثة، المجلس الأعلى (مجلة الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية) القاهرة.

إدل (ليون)، (1973): فن السيرة الأدبية، ترجمة: صدقي خطاب، مؤسسة الحلبي وشركاه، القاهرة.

أدونيس (علي أحمد سعيد)، (1979): الثابت والمتحـــول، بحث في الاتبـــاع والإبـــداع عند العرب-صدمة الحداثة- دار العودة، بيروت، ط1.

أدونيس (علي أحمد سعيد)، (1983): مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط4.

أدونيس (علي أحمد سعيد)، (1988): الأعمال الشعريـــة الكاملــــــة، م1 + م2، دار العودة، بيروت، ط5.

أدونيس (علي أحمد سعيد)،(1970): أغاني مهيار الدمشقـــي، مطبعـــة حايك وكمـــال، بيروت، ط2.

أرسطو، (1980): فن الخطابة: ت: عبد الرحمن بدوي، منشورات وزارة الثقافـــــة والإعلام، بغداد.

أرسطو، (1980): فن الشعر: ترجمة عبد الرحمن بدوي، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، بغداد.

الأزهري (أبو منصور، محمد بن أحمد)، (1964): تهذيب اللغة، حققه وقدّم له: عبد السلام محمد هارون، راجعه، محمد علي النجار، الدار المصرية للتأليف والترجمة.

أسلن (مارتلن)، (1984): تشريح الدراما، ترجمة: يوسف عبد المسيح، مكتبة النهضة، بغداد.

إسماعيل، عز الدين، (1981): الشعر العربي المعاصر -قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية- دار العودة ودار الثقافة، بيروت، ط3.

أطيمش، محسن: الشاعر العربي الحديث مسرحياً، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد،

إليوت (ت.س)، (د.ت): مقالات في النقد الأدبي، ترجمة: لطيفة الزيات، مكتبة الأنجلو المصرية.

إيرليخ (فيكتور)، (د. ت) : الشكلانية الروسية، ترجمة: الولي محمد، المركز الثقافي العربي، بيروت.

إيكو (أمبرتو)، (1996): القارئ في الحكاية: التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية، ترجمة: أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، بيروت.

بارت (رولان) ، (1993): درس السيميولوجيا: مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، ترجمة: منذر عباس، ط1.

بارت (رولان) ، (1993): درس السيميولوجيا، ترجمة عبد السلام بن عبدالعالي، دار توبقال للنشر،الدار البيضاء، ط3.

باشلار (جاستون) ، (1980): جماليات المكان، ترجمة: غالب هلسا، دار الجاحظ للنشر، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد.

باونيس (آلان) ، (1990): الفن الأوروبي الحديث، ترجمة: فخري خليل، دار المأمون، بغداد.

البحتري (أبو عبادة، الوليد بن عبيد الله الطائي) ، (1994): ديوانه، شرحه وعلق عليه: محمد التونجي، دار الكتاب العربي، ط1.

بشبندر (ديفيد)، (1996): نظرية الأدب المعاصر وقراءة النص، ترجمة: عبد المقصود عبدالكريم، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة.

بن حميد، رضا، (1996): الخطاب الشعري من اللغوي إلى التشكيل البصري، مجلة فصول، م15، ع2.

البياتي، عبد الوهاب، (1990): ديوانه، م1+م2، دار العودة، بيروت، ط4.

البياتي، عبد الوهاب، (1995): الأعمال الشعرية، ج1+ج2، المؤسسة العربيـــة للدراســـات والنشر، بيروت.

البياتي،عبد الوهاب، (1991): بستان عائشة، دار الكرمل، عمان، ط2.

تاتاركيفتس (ت.)، (1985):تصنيف الفنون، ترجمـــة: مجدي وهبـــه، مجلة فصـــول، م5، ع2،

تامر، فاضل، (1975): معالم جديدة في أدبنا المعاصر، منشورات وزارة الإعـــــلام، بغداد.

ترحيني، فايز، (1988): الدراما ومذاهب الأدب، المؤسســـــة الجامعيـــة للدراسات والنشر والتوزيع، ط1.

تودورف (تزفتيان)، (1987): الشعرية، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامـــة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1.

الثامري، ضياء، (1997): جوانب من التعبير الدرامـــي في الشعـــر العربـــي الحديث، مجلة مؤتة، م3،ع3.

الجاحظ (أبو عثمان: عمرو بن بحر) ، (1969): الحيوان، تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون، المجمع العربي، منشورات محمد الداية، ط3.

جبرا، إبراهيم جبرا، (2000):الفن والفنان (كتابات في الفن التشكيلي)، اختارهـــا وقدم لها: ابراهيم نصرالله، مؤسسة عبدالحميد شومان، دارة الفنون، عمان، ط1

جعفر،حسب الشيخ، (1989): أعمدة سمر قند، دار الآداب، بيروت.

جعفر،حسب الشيخ، (1993) :كران البور، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1.

جينيت (جيرار) ، (1987): مدخل لجامع النص، ترجمة: عبد الرحمن ايوب، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1.

حاوي، خليل (1979): ديوانه، دار العودة، بيروت، ط2.

حجازي ،أحمد عبد المعطي،(1987):كائنات مملكة الليل، دارالآداب، بيروت.

حرب، علي، (1995): التأويل والحقيقة، دار التنوير، بيروت، ط2.

الحيدري، بلند، (1955): زمن لكل الأزمنة، شركة الفجر العربي، بيروت.

الحيدري، بلند، (1982): ديوانه، دار العودة، بيروت، ط2.

خضر، عبد المنعم، (1976): نظرية أرسطو في الشعر وبناء المأساة، مجلة الأقلام، ع3، وزارة الإعلام ،بغداد.

الخطيب، بشرى، (1990): القصة والحكاية في الشعر العربي -في صدر الإسلام والعصر الأموي- دار الشؤون الثقافية والعامة، بغداد، ط1.

الخوري، خليل، (1977): ديوانه -أغاني النار- وزارة الإعلام، العراق، ط1.

خير بك، كمال، (1986): حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ترجمة: مجموعة من أصدقاء المؤلف، المشرق للطباعة والنشر، 1982، ودار الفكر، بيروت، ط2.

درو (إليزابيث)، (1961): الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، ترجمة: محمد إبراهيم، بيروت.

درويش، محمود، (1987): ورد أقل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.

درويش،محمود، (1995): لماذا تركت الحصان وحيداً، رياض الريّس للكتب والنشر، لندن.

دنقل، أمل، (1985): الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة، بيروت، ومكتبة مدبولي، القاهرة، ط2.

رضا، حسين رامز، (1982): الدراما بين النظرية والتطبيق، المؤسسة العربية للدراسـات والنشر، بيروت.

الرواشدة، سامح، (1995):القناع في الشعر العربي الحديث، (دراسة في النظرية والتطبيق)، مطبعة كنعان، اربد، ط1.

الرواشدة، سامح، (1997) :تقنيات التشكيل البصري في الشعر العربي المعاصر، مجلة مؤتة للبحوث والدراسات، م12، ع4 .

روجرز (فرانكلين. ر) ، (1990): الشعر والرسم، ترجمة: مي مظفر، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد.

سارتر (جان بول) ، (1984): ما الأدب؟ ترجمة: محمد غنيمي هلال، دار العودة، بيروت.

سعيد، حميد (1984): ديوانه، ج1+ج2، مطبعة الأديـب البغداديـة المحدودة، بغداد، ط1.

سلدن (رامان)، (د.ت): النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة: سعيد الغانمي، المؤسسـة العربية للدراسات والنشر، بيروت.

سوريو (ايتيان) ، (1993): تقابل الفنون، ترجمة: بدر الدين الرفاعـي، مراجعـة: عيسى عصفور، منشورات وزارة الثقافة، سوريا، دمشق.

السياب، بدر شاكر، (1960): ديوان أنشودة المطر، دار مجلة شعر، بيروت.

السياب، بدر شاكر، (1971) : ديوانه، دار العودة، بيروت.

شاهين،محمد،(1992): إليوت وأثره في عبد الصبور والسياب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1.

شمس الدين، محمد علي، (1993): الأعمال الكاملـة، دار سعـاد الصبـاح، الكويت، ط1.

شمس الدين، محمدعلي،(1981): ديوان الشوكة البنفسجية، دار الآداب، بيروت، ط1.

صالح، فخري، (1996): (سعدي يوسف: شعرية قصيدة التفاصيل)، مجلة فصـــــول، م15،ع3.

الصالحي، عباس مصطفى، (1974): الصيد والطرد في الشعر العربي، مطبعة دار السلام، بغداد.

الصكر، حاتم، (1995): الوحدة بين الفنون (محاضرة) ضمن كتاب (حوار الفن التشكيلـــي) إعداد: شاكر آل سعيد، مؤسسة عبد الحميد شومان، دار الفنـــون، ط1.

الصكر،حاتم (1999): مرايا نرسيس -الأنماط النوعيـــة والتشكيـــلات البنائيـــة لقصيـــــدة الســـرد الحديثة-المؤسسة العربية للدراســـــات والنشـــر والتوزيـــع، بيروت، ط1.

طوقان، فدوى، (1993): الأعمال الشعرية الكاملة، المؤسسة العربيـــة للدراســـات والنشـــر، بيروت.

عباس ،إحسان، (1978) : اتجاهات الشعر العربي المعاصر، سلسلة عالم المعرفة، الكويت.

عباس ،إحسان، (1983): بدر شاكر السياب (دراسة في حياته وشعره)، دار الثقافة، بيروت، ط 5.

عباس ،إحسان، (1984): عبد الوهاب البياتـــي والشعـــر العراقـــي الحديـــث، دار بيروت.

عبد الحميد، شاكر، (2001): التفضيل الجمالي _دراسة في سيكلوجية التذوق الفني-، عالـــم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، مارس.

عبد الصبور، صلاح، (1977): ديوانه، م1+م2+م3، دار العودة، بيروت.

عبد العظيم، حاتم، (1997):النص السردي وتفعيل القراءة، مجلة فصول، م16، ع3.

عدوان، ممدوح، (1982): تلويحة الأيدي المتعبة، دار العودة، بيروت.

العريض،إبراهيم، د.ت: الشعر والفنون الجميلة، دار المعارف، مصر.

عصفور، جابر، (1973): الصورة الفنيـــة في التراث النقــدي والبلاغـــي، دار المعارف،القاهـــرة.

عصفور، جابر، (1981): أقنعة الشعر المعاصر، مجلة فصول، م1، ع4، يوليو.

العقاد، عباس محمود،(1951): شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي، القاهرة.

العلاق، علي جعفر، (2000): سردية النص الشعري -بحث مقدم إلى ندوة "الحركة الأدبية في الأردن" في جامعة مؤتة والمؤجلة.

علم الدين،أحمد عبد المجيد، (2002):سونيتات شكسبير (مختارات وإضاءات نقدية)، دار عمار،عمان، ط1.

علوان، علي عباس، (2000): البياتي بين الإطار النقدي ورؤية العالم، مجلة شؤون أدبيـــة، اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، السنة الخامسة عشرة.

علوان،علي عباس، (د.ت): تطور الشعر العربـــي الحديث في العـــراق -اتجاهات الرؤيا وجمالات النسيج- دار الشؤون الثقافية العامـــة، وزارة الثقافـــــــة والإعلام، بغداد.

علي، عبد الرضا، (1995): دراسات في الشعر العربى المعاصر (القناع، التوليف، الأصول) المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1.

العناني، محمد، (1985):الشعر والتصوير الانجليزي، مجلة فصول، م5، ع2.

عيسى، حسن أحمد، (1979): الإبداع في العلم والفن، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت.

الغذامي،عبد الله، (1985): الخطيئة والتكفير، كتاب النادي الأدبي الثقافي، السعودية، جدة، ط1.

فؤاد، حسن، (1974): بيكاسو -معجزة الفنان والرجل- مؤسسة روز اليوسف، القاهرة.

فراي (نورثروب)، (1991): تشريـــح النقد محاولات أربع، ترجمـــة: محمد عصفـــــور، منشورات الجامعة الأردنية، عمان.

فرج الله، إدريس،(د.ت): التشكيل اللوني في الطباعــــة، المكتب الجامعـــي الحديـــــث، الاسكندرية.

فضل، صلاح، (1978): نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط3.

فضل، صلاح، (1995) : أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت.

فضل، صلاح، (1999): شفرات النص -دراسة سيميولوجية في شعرية القص والقصيد-دار الآداب، القاهرة، ط1.

فنسنت (م. لابي سي) ، (د.ت): نظرية الأنـــواع الأدبيـــة، ترجمـــة: حسن عـــون، منشأة المعارف، الاسكندرية.

القاسم، سميح، (1997): ديوانه، دار العودة، بيروت.

القلماوي، سهير، (1953): المحاكاة، مطبعة ومكتبة مصطفى الحلبي وأولاده، مصر.

الكتاب المقدس -العهد الجديد-، (1988): منشورات دار المشرق، ش.م.م، ط13، بيـــروت.

كوهن (جان)، (1986): بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد العوفي ومحمد العمـــــري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء.

لؤلؤة، عبد الواحد، (1983): البحث عن معنى -دراسات نقدية- المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1.

لاكوست (جان)، (2001): فلسفة الفن، ترجمـــة: ريم الأميـــن، عويدات للطباعـــة والنشر، بيروت، ط1.

لوتمان (يوري)، (1995): تحليل النص الأدبي، ترجمة: محمد فتوح أحمد، دار المعـــارف، مصر.

مارتن (مارسيل)، (1964): اللغة السيميائية، ترجمة: سعد مكاوي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف.
مارتن (والاس)، (1998): نظريات السرد الحديثة، ترجمة: حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة.
الماكري،محمد،(1991): الشكل والخطاب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1.
مبروك،مراد عبد الرحمن، (1998): بناء الزمن من الرواية المعاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب.
المتنبي (أبو الطيب، أحمد بن الحسين)، د.ت: ديوانه بشرح العكبري، ضبط وتصحيح: مصطفى الشعار وآخرين، دار المعرفة، بيروت.
مرتاض، عبد الملك، (1983): النص الأدبي من اين؟ وإلى أين؟ ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر.
مطر، محمد عفيفي، (1972): كتاب الأرض والدم، مطبعة الأديب، بغداد.
مكاوي، عبد الغفار، (1987): قصيدة وصورة -الشعر والتصوير عبر العصور- عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت.
ناظم، حسن، (1994): مفاهيم الشعرية، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1.
نصر الله ، إبراهيم،(1984): الحوار الأخير قبل مقتل العصفور بدقائق، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، ط1.
وهبه، مجدي، (1974): معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان، بيروت.
ياسين، باقر، (1988): مظفر النواب -حياته وشعره ، (د.ن)، دمشق.
يوسف، سعدي، (1988): ديوانه -الأعمال الشعرية- م1+م2، دار العودة، بيروت، ط1.
اليوسفي، محمد لطفي، (1992): في بنية الشعر العربي المعاصر، سراس للنشر، تونس، ط2.

سليمان،موسى، (1969): الأدب القصصي عند العرب، دار الكتاب اللبناني للطباعة والنشر، بيروت.

مولر (جي. أي) وفرانك إيلغر، (1988): مئة عام من الرسم الحديث، ترجمة: فخري خليل، دار المأمون، بغداد.

منير،وليد، (1997): التجريب في القصيدة المعاصرة، مجلة فصول، م16، ع1.

شكسبير، وليم، (1991): هاملت، ترجمة خليل مطران، ضمن مسرحيات شكسبير الكاملة: المآسي، ج4، تعريب: رياض عبود وآخرين، دار نظير عبود، ط1.

النصير، ياسين، (1993): الاستهلال -فن البدايات في النص الأدبي- دار الشؤون الثقافية، بغداد.

ياكوبسون (رومان)، (1988): قضايا الشعرية، ترجمة: محمد الولي، ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1.

العيد، يمنى، (1997): السيرة الذاتية الروائية والوظيفة المزدوجة، مجلة فصول، ع4، القاهرة.

الصائغ، يوسف، (1986): المعلم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1.